上海高校音乐人类学E-研究院

主编 洛秦

音乐人类学的理论与实践文库

启示、觉悟与反思

音乐人类学的中国实践与经验三十年（1980–2010）

卷四

田野·个案

洛 秦 编

INSTITUTE

上海音乐学院出版社





ISBN 978-7-80692-560-7

9 787806 925607 >

定价：68.00元

上海高校音乐人类学E—研究院建设计划项目资助　项目编号：e05011
夏野音乐文化基金资助

主编　洛秦

音乐人类学的理论与实践文库

启示、觉悟与反思

音乐人类学的中国实践与经验三十年

(1980–2010)

卷四

田野·个案

洛　秦　编



上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

启示、觉悟与反思:音乐人类学的中国实践与经验三十年:1980~2010. 第4卷. 田野·个案/洛秦编. -上海:上海音乐学院出版社. 2010.10

ISBN978-7-80692-560-7

Ⅰ.①启… Ⅱ.①洛… Ⅲ.①民族音乐学-中国-文集

Ⅳ.J607.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第181115号

出 品 人:洛 秦

书 名:启示、觉悟与反思:音乐人类学的中国实践与经验三十年(1980-2010)卷四:田野·个案

编 者:洛 秦

责任编辑:迟凤芝

封面设计:范 模

出版发行:上海音乐学院出版社

地 址:上海市汾阳路20号

印 刷:上海书刊印刷有限公司

开 本:787×1092 1/18

印 张:34

字 数:720千字

印 数:1-2,300册

版 次:2010年10月第1版 第1次印刷

书 号:ISBN 978-7-80692-560-7/J.535

定 价:68.00元

序言：启示、觉悟与反思

——“音乐人类学的中国实践与经验三十年(1980—2010)”学术编辑凡例

洛 秦

一、编 辑 主 旨

学科的建设是一个思想的过程。严格意义上说，人类历程就是一个思想的过程，任何形式的发生、存在或发展，源自于思想。学术研究正是人们思想的重要方式，这种方式的科学性、系统性的体现就是学科建设的基础。因此，没有思想便没有学术，没有学术更没有学科的建设。

学科的完善是一个认识的过程。学术研究的思想本质决定了其认识论的属性。人类思想的发展正是我们对事物及自身认识的不断变化过程。由此，学科的成熟与发展基于其对学科自身认识的不断完善。

学科的发展是一个反思的过程。对于学科建设不断完善的动力，来自学人对自身思想、学术及其学科的不断反思。反省、思考和总结历史的“得失”、“功过”是学科发展不可或缺的过程。

笔者曾论述，音乐人类学(Ethnomusicology 或称民族音乐学)是一个不断自我反思、调整和期待完善的过程，其作为学科的出现虽然横跨两个世纪，而实际时间只经历了半个多世纪，但它体现了人类文明发展历程进入了一个质的飞跃。然而，这个“质”却是经历了相当长的“量”的积累过程而产生，在这个“量”的积累过程中，人们的思想、观念、意识不断地自我斗争、否定，再斗争、再否定，一个接着一个理论和思潮的出现和被重新审视，正是如此，量变达到了质变，音乐不再是娱乐、不再是物理、不再是技术和形式，也不仅仅是审美或教化，而成为了文化，成为了我们

人类精神和物质总和中的重要部分。[①]正是这样的学科发展性质和过程，极大地影响了人们对音乐本身，对其受影响的社会文化环境，以及对从事音乐活动中呈现的行为方式、态度和观念，其根本是音乐行为的主体——人，有了更为丰富、深刻和多样的认识。这也就是音乐人类学所具有的人文性质的核心。

音乐人类学的中国实践是与上述的国际学术思潮分不开的，同时也是与国内的社会环境变化紧密相连的。如果说，20 世纪初在新文化运动的推动下，具有"曲线救国"思想的改良主义爱国者、音乐学家王光祈在德国将比较音乐学(Comparative Musicology)的方法介绍到国内，开启了音乐人类学的中国实践萌芽的话，那么，中国"改革开放"(1979)的第二年，即 1980 年在南京召开了首届全国民族音乐学学术研讨会，它成为了 Ethnomusicology 正式"登陆"中国的标志。虽然音乐人类学的发展已于 20 世纪 50 年代告别了比较音乐学而正式确立了 Ethnomusicology 崭新的学科思想、性质和地位，当时我们与国际学术步伐相比稍有滞，但很快随着中国社会的不断改革、开放和发展、学术思想和视野的拓展、现代科技带来的信息便利，以及频繁地与国际学界之间的人才交流和学习，30 年后的今天，音乐人类学的中国实践已经基本实现了与国际学界的同步对话和互动，并也已经获得了不少成果和新的认识，可以说不仅完成了重要而基本的学科建设框架，而且"中国经验"探索进程也已逐渐开启，并获得了初步的积累。那么，21 世纪的发展目标和方向在哪里？怎样才能使得音乐人类学的"中国实践"发展成熟，并促使具有国际参照价值的特定历史文化特色的"中国经验"的形成？怎样通过"中国经验"的音乐人类学研究的范式让世界更全面、丰富和完整地认识中国文化？[②]

梳理、分析、反思和总结这段历史及其问题，正是文集《启示、觉悟与反思：音乐人类学的中国实践与经验三十年》的编辑意义之所在。

二、历 史 回 顾

虽然 Ethnomusicology 在中国的"登陆"是在 1980 年，但是具有初步学科意识而进行的中国传统音乐的研究，也即音乐人类学的中国实践可以追溯至 20 世纪初。回顾历史，我们可以看到以下几个大致的发展阶段：

---

① 洛秦：《音乐文化价值再关注：文化相对论产生的历史背景和意义的回顾》，载《庆贺钱仁康教授九十华诞学术论文集》(上海音乐学院音乐学系、音乐研究所编)，上海音乐学院出版社，2004，第 302 页。

② 洛秦：《音乐人类学的中国实践与经验的反思和发展构想》(上)，载《音乐艺术》，2009 年第 1 期。

1. ***西方视角返观中国传统音乐的价值***。萧友梅、王光祈为代表,本着热爱民族音乐文化,但从西方视角返回来审视中国传统音乐文化的价值与意义,这也是音乐人类学的中国实践的萌芽。

2. ***中国音乐传统的历史梳理与实地考察初步***。刘天华、杨荫浏为代表,将千百年传承下来的众多传统音乐形式进行历史性梳理,并开始进行田野考察,建立了初步的学科建设意识。

3. ***民间素材的采集、研究与创作***。与此同时,以延安“左联”音乐家为主体的如吕骥、安波、冼星海,以及沈知白等,在“民族形式、救亡内容”的纲领指导下,进行民歌采风和研究,并从中寻找民间音乐素材进行音乐创作,凸现了音乐的政治作用,扩展了传统音乐的功能。

4. ***音乐形态的科学分析***。同样以杨荫浏等为学科带头人,以及于会泳等一批学术群体,注重于音乐形态的分析研究,大量音乐形态技术分析和音乐品种的分类和体系研究将学科的发展体现为注重研究的科学性及技术性的学术特征。

5. ***音乐文化的认知***。在前辈学者的带动下,一些中年轻学者随着音乐人类学及整个大文化强调人文关怀的影响,对于传统音乐的研究转向为文化认知的层面,对学科发展在内容扩展和思考深入都起到积极的作用,音乐人类学的“中国实践”开始深化,并逐渐走向“中国经验”的积累。

笔者曾强调:其一,以上五个阶段的发展历程,其转型特征体现为从民族感情及政治倾向走向科学研究及国际化理性思考的学术研究和学科建设的过程;其二,各几个阶段的发展不是替代的转型,而是交替,或并置进行的;其三,各阶段之间是相互补充、不同视角的关系,特别是音乐创作、形态分析和文化认知是继承和发扬传统音乐的不同层面和意义;其四,这个转型是思想发展、学科成熟的自然进程,学科建设意识具有自觉性地增强。

自20世纪初至今,中国传统音乐研究及音乐人类学的中国实践经历了将近一个世纪,这是一个研究意识的萌芽状态到学科建设初见规模和成效的转型过程,这样的转型主要是学术思想和观念的变更带来的学科范畴扩展、学术范式与方法的调整和完善所形成的,这也是学科成熟的自然进程。我们看到,学科发展从单纯的民族感情触发返观传统,以民族形式救亡抗战的政治意识来整理、搜集和研究音乐,到以科学方法体系化地研究音乐本体,在基于注重音乐自身规律的基础上强调更多的人文关怀,并且通过广泛实时地与国际学界的互通交流,不断地深入音乐人类学的中国实践,并使之“本土化”和促进“中国经验”的积累,这是中国传统音乐研究及其音乐人类学的中国发展在学科建设中意识自觉的充分体现。①

---

① 洛秦:《音乐人类学的中国实践与经验的反思和发展构想》(上),载《音乐艺术》,2009年第1期。

三、而立之年

对于中国传统音乐这部分文化遗产一直是大家不仅热爱,而且对其所倾注的关爱和研究可谓是呕心沥血。近百年来,人们从各自不同的方面来保护、继承、挖掘、发展我们的音乐传统。同时,也从不同角度来思考、研讨,期待从更为全面、系统和科学的层面上对此进行学术研究。

1980 年是中国音乐学界的一个非凡年份,即在南京召开了首届“民族音乐学学术研讨会”(俗称“南京会议”)。其非凡意义在于,当年“引进”了舶来的 Ethnomusicology。中文的翻译“民族音乐学”引导了当时不少数量的学者似乎觉得找到了研究中国民族民间音乐的科学依据,大家为之欢欣鼓舞。

但由于当时(甚至至今)人们在理解上的双重,甚至多重不同,诸如:对 Ethnomusicology 作为一门学科本身的理解,日语转译的“民族音乐学”汉语字面指向被“误读”,对中文译名“民族音乐学”(包括其他各种称谓)所涉及的本土研究问题的认识,以及音乐文化研究属性的学科应该如何命名等,引起了自 Ethnomusicology 进入中国以来,对其译名、学科称谓、研究对象和范畴、学科属性,以及与固有的中国民族音乐理论的关系进行了一系列探讨,乃至争议,30 年来方兴未艾。①

这 30 年的学术道路并不平凡,但其学术意义却是甚为非凡。无疑音乐人类学在中国的建设如今已至“而立之年”,那么之后我们怎样才能“不惑”? 即今天我们如何认识、评价和总结过去的 30 年?

笔者通过“文集”的编辑和研习,拟可以从以下三个层面来理解此“三十年”。

1. 学科启示

1980 年进入中国之后的 Ethnomusicology,其初期阶段为国内音乐学界,特别是以研究中国传统音乐为主题的学术领域带来了正面的学术理念和学科建设的启示意义。随着经济的“改革开放”和大量西方人文思潮的涌入,音乐人类学作为一门新兴学科,对于中国音乐学界来说,它的国际视野、学科框架、学术范式、研究方法,特别是音乐与文化关系研究似乎给大家吹来了一阵新风。学科知识、研究手段,特别是学术思想和观念,诸如“局内—局外”、“田野考察”、梅利亚姆“观念、行为和音乐”模式等,至今依然持续着影响。诚然,初期阶段人们对音乐人类学的认识和实践主要以翻译、引进或“照搬”,概念和方法以模拟或借用为多,一定程度的“盲目性”和求成心切带来了一些困惑和问题。诸如,学界引发的持续性、大范围的译

① 参见洛秦:《称民族音乐学,还是音乐人类学——论学科认识中的译名问题及其“解决”与选择》,载《音乐研究》,2010 年第 3 期。

名、学科属性等争议。

然而，其启示性的积极作用是无疑的，其中最为突出的是，通过探讨、争议和研习，音乐人类学的学科建设意识得到了很大程度的认同和提高，并逐渐开始有意识地从学科层面上来进行中国实践。

2. 学理觉悟

音乐人类学的中国实践与经验的历程，就犹如中国现代性的发生不可避免地带有西方文化侵入的痕迹。在“学科启示”过程中，不只是翻译过程的学术时差，或对外语表面词义的误读出现了对音乐人类学学科性质、功能和价值理解上的偏颇；也出现部分研究者虽然秉持“文化价值相对”理念，同时却不自觉地依然“信奉”“欧洲文化价值中心”，以舶来的西方学科为“圣经”的现象。因此，学者在“启示”后开始了自觉地思考中国传统音乐自身的文化特性与舶来学问的研究方法之间所存在的“隔膜”、“夹生”，或者先天不足的问题。“三十年”中期以来，通过探讨、辨析中国固有的民族音乐研究的学术传统与西方音乐人类学的异同和各自特点，来争取学术范式和研究方法上的融合与互补，从而逐渐建立起音乐人类学的中国实践与经验过程中的“学理觉悟”。

“觉悟”过程的价值逐渐得到了体现：诸如研究对象的概念发生很大变化，由“典型”或“纯粹”的乡村田野扩展至“时尚的”或“家门口的”城市“田野”，传统或流行、形态或文化都成为大家共识的研究范畴；方法上的多元交叉成为了重要的发展趋势，实证与抽象共享、思辨与分析同在，音乐学融合了社会学、人类学、历史学，以及心理学、经济学、语言学等，尤其是问题意识和专题研究的兴起，诸如社会性别、城市化、新历史主义、区域音乐、移民问题等，大大加强了学科发展的厚度；“学科”的人为化界限逐渐融化，不仅从年轻学人或“海归”学者那里看到中国的传统学术方式的继承，而且在老一辈专家的文论中也不乏对“新学”观念和方法的认同；最主要的是，学者们一方面不断关注学科的多元概念、定义和方法的探讨，而且另一方面开始自觉地分析和总结音乐人类学在中国的影响和价值。

3. 学术反思

洛克认为，反思是人心对自身活动的注意和知觉，是知识的来源之一，人通过反省心灵的活动和活动方式，获得关于它们的观念，如知觉、思维、怀疑、信仰的观念等。黑格尔认为反思是一个把握绝对精神发展的辩证概念，认为反思是从联系中把握事物内部的对立统一本质的概念。因此，反思是认识真理的一种比较高级的方式。①

“三十年”后期的近些年，大家开始清晰地认识，西方 Ethnomusicology 的产生基于其文化土壤，具有其自身的学理基础和独特内涵。也因此，音乐人类学在中国

---

① 请参见“百度·反思”：http://baike.baidu.com/view/250148.htm

的发展不能完全依赖舶来学术理论，而应该更多地从中国音乐文化特有的内涵来思考，充分反思“三十年”音乐人类学的中国实践，从而推动音乐人类学的中国经验的不断积累，建立和发展自己的学术方法。姜异新在其《五四启蒙话语的意义之外》中的论述，对于我们音乐学界的“三十年”反思具有一定的参照意义。他指出：“探讨这个问题的前提必须是，启蒙在中国的涵义不可能是建立在西方思想史上的理论提升，而应该有自己的独特内涵。产生于欧洲生活世界的文化价值，不应该理所当然地成为中国划分认识领域与理解自身的方式。尽管中国现代性的发生有着异质文化入侵的背景，但不可否认的是，它的独特内涵是建立在自己的学理基础和生存土壤之上的。在西方普遍话语逻辑内部寻找中国启蒙的自身问题，乃至把中国当成病灶，把西方当成药铺，当成批判中国错误的真理来源，不但粗暴地遮蔽了自身文化的主体性，同时也无法开启我们掌握自身特殊性的契机。只有把自身与他人都视为多样性，共同作为历史的主体，才能发展出一个不被西方垄断以及开放与共享的普遍性场域。”①

音乐学者们也正是在相似的实践与经验中进行了反思，由此我们看到，由于治学心态的自信不断增长，面对学术上的“争议”、甚至“责难”趋于平常心，人们大多能客观、理性地接受批评。也由于此，学术上的批判意识增强，特别是对于舶来“权威”的论断，相比过去，少了许多“崇拜”，多了不少辨析、甚至挑战。最令人可喜的是，随着反思意识不断上升，研究成果中“中国经验”的形象逐渐显现，无论是研究领域或典型案例，还是研究模式或学术方法，越来越多的学者努力于建立中国音乐人类学的自身价值和内涵。反思，正在不断地产生其作用，推动着音乐人类学的中国实践与经验走向国际学术视野。

因此，学科启示、学理觉悟与学术反思构成了音乐人类学中国实践的不断深入与中国经验的逐渐积累的“三十年”发展轨迹。

四、学科称谓、界定及其关系

以上为笔者对“文集”编辑主旨、学科的简要历程，以及“三十年”发展特征进行了扼要阐释。在此，还必须陈述“文集”编辑中遇到的另一些相关的基本且颇为复杂的学术问题。

1. “学科”及其界定

一般意义来说，学界皆称音乐人类学(或民族音乐学)为学科。如不作学理深究，通常无妨。只是笔者在多种场合表述，音乐人类学是一种思想，而非学科。这是因为构成一门独立学科必须具有三个基本要素：1)独特的研究对象或研究领域；

---

① 姜异新：《五四启蒙话语的意义之外》，载《博览群书》，2009年5月7日。

2)特有的理论体系,包括概念、原理、命题、规律等所构成的严密的逻辑化的知识系统;3)学科自身所需的方法论,即学科知识的生产方式。①

然而,遗憾的是音乐人类学目前尚未建立其自身的学科"三要素"特性。其一,音乐人类学发展至今已经将其研究对象扩展到"所有音乐领域",古今中外、城市乡村、古典流行、生理心理、社会个人、商业政治、宗教语言,只要与音乐相关,其几乎无所不包、无所不涉,因此而丧失了研究对象的独特性。其二,音乐人类学的发展历程与人类学及其他人文思潮的影响紧密相关,毋庸置疑,其整个知识体系就是人类学的。特别是其中音乐人类学主张的"文化价值相对"的思想,也就是人类学理论的重要基础。由此而被不少学者称之为人类学的分支学科。其三,在方法论上,田野考察和民族志写作是音乐人类学区别于音乐学其他领域的主要特征,而二者恰恰又是人类学的核心所在。即使音乐人类学试图建立自己的音乐本体的解读手段,但是眼下大量的研究成果依然不能摆脱音乐学的记谱和分析方式。

因此,严格地说,当下的音乐人类学更主要的是一种观念、思维和思想。但是,与此同时,我们又不得不将其视为"学科"。不仅由于其不断地努力使之为学科,而且如果将此舶来词语置于其文化背景,我们会发现,英语有关音乐学科的表述,只有 Musicology 和 Ethnomusicology 这两个词带有学科属性的-ology 后缀,这似乎也暗示了音乐人类学是作为相对与音乐学的另一个"学科"存在的。再有一个重要原因,本"文集"的编辑内容必将涉及学科问题。所以,在此姑且称其为学科。

与此相关的另一个问题是学科的界定,因为这将涉及文章的选择范畴与标准。笔者曾就"音乐人类学的性质、范畴和目的"作过如下表述:

> 音乐人类学是音乐学和人类学相结合的交叉性学科,其具有传统意义上的音乐学以探究音乐本体为主导的属性,同时又具有人类学视角下关注与音乐相关的社会和文化关系研究的人文特征。
>
> 作为学科研究范围而言,音乐人类学主要研究目前存活着的音乐事像,口头传统是其研究主体。同时,近年来受到历史人类学的影响,音乐的历史内容也逐渐受到音乐人类学的普遍关注。以往仅针对非欧洲的传统音乐研究的界限已经不再存在,而音乐人类学研究将涉及整个人类的音乐及其文化活动(包括对西方古典音乐的研究)。作为音乐学大学科的一个分支,音乐人类学的目的、视角和意义在于从音乐与文化的关系来探索人、行为及其音乐表现之间的相互影响,也即研究音乐现象发生的思想、理念及其促成的行为方式,将音乐作为一种文化来揭示其在人类生存、生产和生活中所产生的价值和意义。②

---

① 参见"百度·学科"http://baike.baidu.com/view/145919.htm

② 洛秦:《音乐人类学》,载杨燕迪主编《音乐学新论》第七章,高等教育出版社(出版中)。

因此，“文集”所选文章的依据，也正是基于上述的学科认识及其界定。

2. “音乐人类学”称谓

本“文集”全称为《启示、觉悟与反思：音乐人类学的中国实践与经验三十年（1980—2010）》，因此而涉及 Ethnomusicology 学科称谓问题，即为何是音乐人类学，而非民族音乐学？

笔者在《称民族音乐学，还是音乐人类学——论学科认识中的译名问题及其“解决”与选择》①一文中赞同并建议使用“音乐人类学”称谓，理由有以下四个层面：1）一般意义上的学科属性指向，所涉及的历史渊源、研究对象及范畴、学科观念；研究方法，以及学科属性；2）学科在中国语境中的困扰、问题与解决，其中包括“民族音乐学”概念指向不清、中国实践的历史与现状、与中国传统音乐研究的关系；3）不断发展中的学科趋势及其命名问题，探讨了 Anthro-musicology 的假设、Ethno 语义辨析、学科现状和趋势；4）学科“本土化”的意愿和终极目标。其中特别指出，在中国，“音乐人类学”称谓可视为一个折中的命名，作为众多前辈提出的民族音乐学、音乐民族学、中国音乐学、中国民族音乐学、音乐文化人类学、音乐文化学和文化人类学的音乐学的一种综合。其既可以避免直接翻译 Ethnomusicology 为“民族音乐学”的痕迹和由此带来的“误解”，同时，也有其在中国文化语境中不断发展，融合固有学科的各种传统和优势，而且又能体现其国际对话的地位和作用。这一选择不仅具有合理性，而且也在一定程度上反映了中国学者 30 年来探索 Ethnomusicology 的中国经验及其“本土化”反思的一种共同意愿。

如果从更为广阔和深远的前景来看，笔者认为，Ethnomusicology 仅仅是音乐学发展路途中的一个阶段，其以整个人类的音乐文化背景为范围，以研究人、研究社会、研究文化作为其目的和意义。因此，促使建构具有浓厚文化性质的音乐研究将是其终极目标，音乐人类学在不久的将来必将完成自己的使命，我们将迎接的是更为人文特征的音乐学。在这一层面和境界上，民族音乐学或音乐人类学（或其他）“殊途”同归！

鉴于上述考虑，“三十年”中所涉及的相关文章归为“音乐人类学”名下。与此同时的另一个因素，也出于与中国传统音乐研究及其成果的汇编，即笔者也参与编辑的《中国传统音乐学会三十年文论选》有所区别。

3. 与中国传统音乐研究的“关系”

音乐人类学进入中国，无论其作为一种观念、思维或思想，还是学科及其方法，从一般学理或学术愿望上讲，不应该与中国传统音乐研究有所不同。因为，任何一

---

① 洛秦：《称民族音乐学，还是音乐人类学——论学科认识中的译名问题及其“解决”与选择》，载《音乐研究》，2010 年第 3 期。

种学术研究其本质是以科学的态度和方式对真理进行的一种求索。对科学、真理的追求是不分民族和国别的，可能的差异只在研究的范式，或侧重的领域，或关注的视角。

音乐人类学在中国的情形也理应如此。音乐人类学踏上中国国土，它的作用和价值就应该将中国传统音乐的研究作为其重中之重的责任，与中国固有的音乐学术传统的关系应该是融入学习、相互补充，成为中国传统音乐研究的学术和学理上的增量。二者在方法、视角或类型上可能会略有差异，但它们在研究对象、范畴，特别是研究目的上完全是一致的。基于这样的立场，本“文集”所选文章在研究对象、范畴、领域或内容上并不存在所谓“学科领域”的差别，不同的只是研究视角或思考方式。

五、收录范畴及分类

1. “文集”“三十年”的时间跨度为1980年至2010年，即1980年“南京会议”之后与2010年“南京会议”之前30年间公开发表的文章。[①]篇目按文章发表时间先后排序。

2. 虽然“三十年”间相关文章遍及国内外，但本“文集”仅限于选择性地收录发表于中国大陆及港澳台地区的中文类文章。

3. 收录的文章基本属于以相对“典型”的音乐人类学方式书写的内容。所谓“典型”主要指以下几方面的学科研究特征：1)学科思想与观念；2)学科概念与术语；3)学科论题与视角；4)研究方法与表述方式；等。

4. 收录文章的标准尽可能突出其在学科“三十年”发展中的代表性、影响力、历史贡献、创造性、开拓性、跨学科特征，以及那些凸显中国实践与经验意义的成果。

5. “文集”体现学术的客观立场，凡涉及本学科的内容，对于批评或责难文章概不回避，尽量收录。

6. 一些文章具有重要意义，但由于其已被完整收录于其他专集，一般不再入选，或以其发表在期刊上的“简写版”形式出现，例如《书写民族音乐文化》[②]专集中的10篇文章即如此。

7. 收录的文章按其内容的学术属性进行编辑分类，“文集”共分为五卷：1)历史・范畴，2)观念・方法，3)论域・视角，4)田野・个案，5)著作・述评。对那些具

① 2010年“南京会议”定于10月举行。虽然编者尽了最大努力，将《文集》的内容收录时间截至2010年9月，但鉴于编辑出版的时间所限的原因，必定有部分已经发表的重要文论无奈没法选入，对此深表遗憾，也望读者或作者给予谅解。

② 陈铭道主编：《书写民族音乐文化》，上海音乐学院出版社，2010。

有多重属性的文章，按其最为明显的特征进行归类。各卷内容按照文章发表的时间顺序排列。

8. 学术专著往往是学科建设与发展的标志性成果形式，因此“文集”特别编辑了“著作·述评卷”。所选著作皆为“三十年”间学界有较高认同的代表作，但仅限于收录已有公开发表的述评文章及其著作。①鉴于某些著作有较多书评，“文集”选择了不止一篇的述评，以期能对著作给予更为完整的介绍。

六、最后的话

“文集”编辑的缘起之一是笔者近年来开设了“中国音乐学经典文献导读·音乐人类学”的研究生课程，在备课和教学过程中，研读了大量文论，其中“三十年”间的文章是“导读”课程的主体内容，受益甚多、感触甚深；缘起之二无疑正值“南京会议”距今三十年。因此，无论是纪念或回顾，还是总结或反思，“文集”的编辑出版都具有其积极的价值和意义。

鉴于编者水平和能力所限，所选文章难免挂一漏万，选择标准难免主观臆断，文论归类难免界限欠妥，尤其对于“三十年”的分析、总结和反思难免片面偏颇。

因此，“文集”的价值和意义是学科及前辈和同仁们的，“文集”的遗憾和缺陷是编者及笔者个人的。

在此，需要特别鸣谢：

1. “文集”所有作者

如果没有“文集”中的这些作者及其成果（包括由于篇幅等原因尚未收录的文章及其作者），如今将不可能形成音乐人类学的中国实践与经验的“三十而立”；如果没有他们，无疑也就不可能有读者手中的“文集”问世。

因此，感谢“文集”中的所有作者，感谢他们为中国音乐学、中国传统音乐研究、音乐人类学在中国的实践与经验所做出的重要贡献，感谢他们为“文集”问世所提供的帮助、支持和贡献。②

2. 夏野音乐文化基金

夏野先生是中国音乐学界的里程碑式的人物，其宽厚的为人品德、严谨的学术

---

① 一些新近出版的著作，特别是年轻学者撰写的优秀著作，鉴于尚未有发表的书评，为此未能收录“文集”，对此抱歉，望相关作者给予理解。

② “文集”所收录的绝大多数文章，编者以各种方式征得了作者的同意和认可，但是其中尚有少部分由于无法与作者取得联系，为此敬请作者谅解编者的擅自所为。敬请这些作者与我们联系，我们将致歉并奉上您的样书。联系电话：021－64315769(出版社)，64334454(E-研究院)，或 e_luoqin@163.com(编者)。

作风、远大的学术眼光一直为世人所称赞。作为其弟子，学生获益甚多。20年前，笔者正是怀揣先生赠送的梅利亚姆的英文版 *Anthropology of Music*（《音乐人类学》）赴美留学，此书成为了永远的纪念。同时，夏野先生也是首届“南京会议”的重要参与者。之后及至今，上海音乐学院逐渐发展为音乐人类学的中国实践与经验的重镇，离不开夏野先生当年的支持和鼓励。在此，“文集”的编辑与出版以表对夏野先生的怀念和感恩。

缅怀夏野先生的同时，特别感谢其家人所设立的“夏野音乐文化基金”对“文集”出版的支持和资助。

3. 上海高校音乐人类学 E-研究院

上海高校音乐人类学 E-研究院由上海市教委主办，依托上海音乐学院在国内外享有盛名及其在中国传统音乐研究领域的优势，以音乐人类学在中国的发展为主题，从国际语境中的音乐人类学观念和方法、上海地域中的城市音乐文化，即从宏观思考与区域案例两个方面进行研究和探讨。自2005年建立以来，在与国际学界广泛交流的学术环境中，音乐人类学 E-研究院逐步建立了现代信息化工作平台，与国内外大学和研究机构著名学者联手，整合和优化研究资源和人才，并采用独立运营机制，强调学术的基础性、交叉性、前沿性和现实性，立足上海、扎根中国、放眼世界，围绕“中国视野的音乐人类学建设”为目标，开展了一系列脚踏实地且具有一定创新意义的研究，为推动音乐人类学的中国实践的发展与中国经验的积累做出了有意义的探索。“文集”中不少作者为 E-研究院成员和支持者，或是师长辈的学术顾问，或是同仁学友，或是曾参与 E-研究院项目的合作者，他们的思想、方法和成果为“而立之年”的音乐人类学的中国实践与经验，以及音乐人类学 E-研究院的建设和发展做出了重要贡献。

在此感谢这些成果及其作者，同时也感谢 E-研究院对“文集”出版的支持和资助。

最后，要特别提及帮助 E-研究院工作的研究生张延莉、杨成秀、徐蕊、王田、吴艳、潘妍娜和黄婉，她们辅助编者为“文集”编辑和出版付出大量心血。从中学习受益的同时，她们也贡献了自己的智慧和才能，在此表示感谢！

2010年初秋于锦绣江南“水秦阁”

目　录

美国加州朱玛什印第安部落的一次采风札记

张伟华

这一天风和日丽，美国加州的南部即使在冬季也是温暖如春的，我们和加州大学圣·巴巴拉分校音乐系民族音乐学班的四个同学在教授史密特女士的带领下，驱车前往圣依内士山进行我们课上的第一次采风实习。在这之前我们进行的准备工作是观看了关于这个部落历史地理情况的录像以及草拟了发问提纲。

美国两岸加州沿海一带最早是由西班牙人占领的，因此在地名、建筑风格上都仍保留着西班牙的痕迹，他们在丰饶肥美的沿海平原上建立了城市，经过残酷的斗争把印第安人驱赶到深山中去，以后从东部西迁而来的移民赶走了西班牙人，又将印第安人圈进越来越缩小的保留地中，[①]由于高山中地理的隔绝，使这些印第安人形成了众多的部落。他们被迫改变传统的游牧生活方式而在狭小的保留地中定居下来，进行农业、畜牧业生产，或者成为劳动工人。但是他们对失去土地是无比痛心的，他们热爱土地，希望那些土地还能恢复原始的美丽，使人类和动物共享大自然赐予他们的一切。有些与白人接近的部落，以及在某些城市里的印第安的村落，这部分人同化的程度已很高，但是仍有一些印第安人愿意隐居在与外界相对隔绝的山林中，企图保留他们的传统生活方式，固有的宗教信仰和文化历史。我们所访问的朱玛什族的陶他丘·穆哈维特就是这样一个代表。他年纪才三十出头，曾在加州圣·巴巴拉市受完中学教育。他的妻子是个白人，原是学人类学的，被印第安

① 保留地(reservation)是白人在几世纪的历史时期中通过武力、条约(但从未遵守过)以及欺诈的赎卖等方式建立的地区。将印第安人束缚在内，以便于统治。艾森豪威尔时期又曾出现一个迁居方案(relocation)，妄图再将印第安人从保留地强迫迁人城市贫民区以进一步消灭之。

文化所吸引而嫁到印第安部落,归化印第安人了。陶他丘的职业是建筑工人。他由于从小与一位“祖父”——这是印第安人对他们部落中最受尊敬、医疗能力最强、熟悉传统文化、音乐、典礼仪式的长者的尊称。被这位“祖父”力选为自己的继承人,把部落古老的文化传说、自己的歌、治病和草药的知识都传授给他,所以他虽然年轻,但在当地很受尊重。

他们的保留地与里根在加州的牧场就隔一座山,他的房屋是自己建造的,可以说是我在美国所见到的最简陋的家,虽有卫生设备却没有现代化的厨房,院子里有鸡棚、兔舍、羊圈、大黑狗,有些我国农村的味道,而有别于那些政府为保留地居民盖的同一模式的房屋。室内的装饰有各种鸟类的羽毛,据他说都是捡来的,如果清晨他们在路上发现了鸟类的尸体,那么发现的地点与方向就是一种兆头,使他们从中得到启示。此外还有制作过的鹰头骨、鹿头骨等兽骨标本,贝壳、印第安的打击乐器,以及有特色图案的挂毯、壁毯等,陶他丘本人有一个专设的座椅,他要求我们不要随意触摸室中的陈设,因为某些东西对他们有着神圣的意义,不可让外人亵渎。

我们去时,他妻子阿匹奴正倚在床上,印第安人的习惯,在经期的妇女是应该休息不做任何家务的。他们对妇女非常尊重,因为他们认为妇女是生命的给予者。男人没有妇女是无法生存的。他们还认为妇女具有一种天赋的直感,在需要作出重大的决定时,这种直感会起很大的作用。在家庭中房屋是属于妇女的,男子娶妻子之前先得为她造一所房子。即使在离异之后,男子仍然供养原来的妻子。妇女中也有不少医疗者。医疗者在部落中享有特殊的地位。他们的医疗除了利用草药外还有精神和心理的治疗,那就是利用歌曲和一套我们认为是迷信的东西,但不可忽视的是,由于这些医疗者往往富有生活经历与人格的力量,他们的医疗确实能起作用。

陶他丘又谈到他们的价值观念,他说他学习当一个建筑工人只是为了赚点“青蛙皮”(对美钞的蔑称,美钞都是绿色的)。他对美国资本主义社会的金钱至上,唯利是图是极为反感的。他认为人与自然应该共存互利,不可以破坏大自然的平衡。他们感到自己在大自然面前是渺小的,当他们从大自然中有所取时,他们也应该给大自然以补偿,譬如当他们在地里采了植物或药草时,他们会埋一些珠子或其他物品在地里。对大自然的四个方向,东、西、南、北再加上、下、内、外、所形成的四与七的数字,他们认为是吉祥的,因而抱有特殊的感情。

他们生活中很重要的一种仪式即青年与少女的成年仪式,少女的成年仪式中有四天需独处一室中,这时她们被教以做妻子和母亲的知识。妇女还经常举行“月亮仪式”,但不知是否因此具有神秘性。男孩在童年时期是随着母亲的,到了“勇敢的时期”——七岁至十八岁——他们就需要从父亲那里学习自卫的能力,狩猎,使用武器和单独生存的能力。在成年仪式中他们要饮一种茶以净化自己(也可能代表一种洗礼的意义),这时妇女和儿童在一旁观看,一方面起到监督与鼓舞的作用,

一方面也提醒他们今后对于妇女和儿童有保护的责任与义务。经过了这个阶段他们就成为武士。有一些有潜在医术能力的人(往往是由于他们在梦中得到的印象启示),就发展成为医疗者。他们不惧怕死亡,往往能很冷静地迎接它,他们认为人的精神在死后会进人另一个境界。

汗屋仪式也是经常举行的一种仪式,它的目的是消除灾难和疾病使人提高自己的精神境界,也就是与自己的祖先和大自然能更好地沟通。汗屋是在一块较大的空地上用木架和毡毯临时搭起的橱子。男女分开。现在当地的汗屋仪式已发展为近乎节日,仪式后往往伴随着歌舞和饮宴,有逐渐商业化的趋势,参加一次两天的节日须费数十多元(不包括吃),但有很多非印第安人也愿意去尝试一番。

陶他丘企图抵制美国社会中的腐朽文化,如商业广告、政治宣传、宣扬暴力的文艺节目等,不让他们的儿童受到沾染。因此甚至不让他们听广播、看电视、进公立的小学。陶他丘愤慨地说,他在中学上历史课时,白人老师说哥伦布发现了新大陆,而无视印第安人是这里最早的居民,他因此站起来驳斥说:“我们的祖先世世代代早就生活在这片土地上”,但遭到惩罚。他还说,过去的欧洲国家,如英女王把他们的罪犯、强盗、麻风病人都送到这块大陆来,糟践了我们的土地……

他们用以保存依靠口传的、有连续性的传统文化的重要工具之一,即音乐和歌曲,另一重要的环节即古代的语言,虽然古语已近乎失传,但在医疗者的聚会上、部族之间,依靠部分保留下来的古语词根还能互相交流思想和经验。印第安歌曲中词的部分包含很多衬字和衬词(如哼、嘿),有人认为这是填补失传了的古语。音乐对于他们不仅像在一般社会中起着教育、娱乐和抒情等作用,给人以美的享受,在他们的生活中音乐和歌曲还有着更大的精神和心理意义。他们没有专门的作曲家,每个人都能自己创作歌曲来随时表达自己的一切经历和感受、理想、信念、生活的乐趣等。

音乐在典礼仪式中起着特殊的作用。我读到过介绍那瓦霍族的书《驱赶敌人的仪式》①——这是为严重的病人举行的大规模仪式,他认为病因是由于死在当地的仇人或外族人的亡灵作祟,因此要将其驱除。这种仪式还要邀请另一部落参加,从准备那一天晚间,连续三天仪式的晚间,全体部落都出动唱歌和舞蹈,直到午夜,年轻人还留下来唱到黎明。在这个仪式上宗教和世俗歌曲穿插,歌曲的排列都有大致的顺序。这种典礼仪式上所用的歌曲多半能留传下来,而那些随心所欲,表达一时感受的歌曲,则较难保存。他们的歌曲种类极为丰富,有关于星星、航海、旅行、动物、赌博、幻想、月亮仪式、死亡、政治、历史等,最多的还是爱情。音乐还可以

---

① 大卫·马雷士德:《驱赶敌人的仪式》(*Enemy Way*)。那瓦霍族是西南部的印第安大族,与临太平洋海岸的朱玛什部族不属于同一区域,但在典礼仪式与音乐的关系方面有很多相同之处。

用来传递信息，在医疗过程中所起的作用也几乎与草药相等。歌曲的来源还有：一、从别的部族“借”来。二、“祖父”的创作。陶他丘说，在举行重要典礼的前几天，“祖父”往往要等待梦中降临给他的歌曲，然后传授给所有的人。
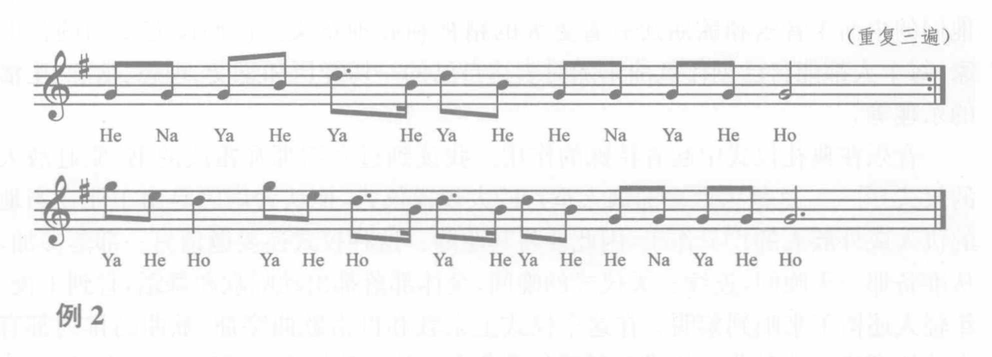
典礼音乐中常用的伴奏乐器有较简陋的用一块木头中间挖空，两头包以皮革的鼓，用两根木棍敲击；有用贝壳和鹿角做的多种响板；鹰翅做的哨子；夹在两膝中盛着豆粒的锅等。最特殊的是一种地鼓，在土地上挖掘约十尺长的坑中灌满水，将一块很厚的木板放在里面，然后在上面跳舞，就会发出很低沉的、如滚地雷的声音。陶他丘称之为“真理的声音”。以后由于西班牙的影响，吉他和铃也较普及，但是“祖父”始终不允许在他主持的仪式中用小号或非洲大鼓。

非常遗憾的是陶他丘事先说明不允许我们录音和照相。因为有很多人类学者每到假期就蜂拥而至，闯进这些印第安保留地，这些“学者”为了自己的“研究”需要往往不尊重当地印第安人的风俗习惯，不择手段地到处发掘，歪曲地解释引用，或者利用这些资料去赚钱。故陶他丘称他们为一伙强盗，因此对所有的访问者都抱有戒心。

在我们的请求下，陶他丘为我们唱了一首关于旅行的歌，并且教我们唱了几遍，歌词的大意是祝愿旅途平安顺利。阿匹奴和她的女儿也给我们唱了一首大鹿和一首小鹿的歌。
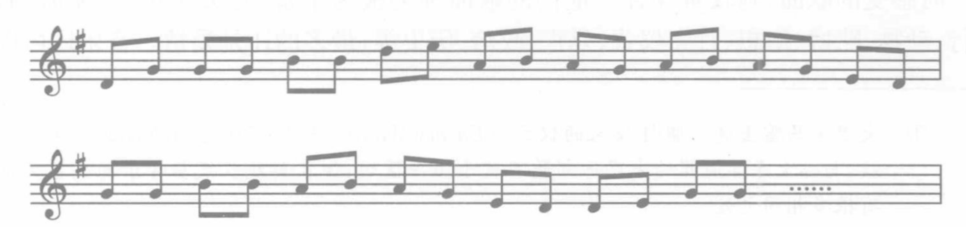
例 1





例 2

大 鹿 歌



例 3

小 鹿 歌



＊音高只是相对的，老师让我们一般记谱都先记在G调上。

从这三首歌看来，他们的歌曲也是有调性的，除了《大鹿歌》可说是五声音阶外，其他两首只用了四声。旅行之歌的曲调和结构很简单。《大鹿歌》和《小鹿歌》都比较长，曲调变化较多且不规整。当阿匹奴抱歉说她唱得不好时，陶他丘说如果你唱的歌给人以一种美好的感觉，那就是唱得好。他并不把美声看作唱得好坏的惟一标准，而在对音乐歌曲的看法中体现了对于生命和死亡，生活中无限的变化与统一，冲突与和谐的一致性的看法。

随后他又唱了一首政治讽刺歌，曲调较诙谐，带有流行歌曲的味道。两节歌词用印第安语唱，然后再用英语唱，这首歌反映了印第安人内部长久以来的矛盾，一部分人早就投降白人，愿意接受白人的同化，把印第安人的土地出卖给政府，这些人当然得宠于政府，成为政府委任的头领。他们掌握从政府那里得到的保留地补偿金和房屋分配权等，在这部分人中从白人那里沾染来的恶习，如酗酒、犯罪行为确实很严重，像陶他丘这样有民族自尊心的人，自然视他们为忘本的白人走卒。陶他丘不仅想教育自己的人民保持印第安的传统文化，而且也努力扩大传统文化的影响，如在好莱坞举行集会讲演，并预备在高山上置一块牧场作为“祖父”的基地，接待那些从别处来愿意潜心学习他们文化的人。这些年来，有愈来愈多的人对印第安文化感兴趣。陶他丘家甚至有从西德来的追随者，已经在他家住了两年跟他学习。

访问后我们在课上又根据记录和印象进行了讨论，总的来说我们认为一次采访中能够获得这么丰富的资料，简直是太幸运了。主要因为我们访问的对象是个恰当的人选，另外他也感到我们不是由于猎奇，而是抱着谦虚的学习态度，因此很愿意跟我们倾心交谈(顺便提一句，为了补偿他的时间，我们都带了一些礼品去，我送他的一块中国刺绣，特别为他和妻子喜爱)。不过我们在总结中提到，一、他所谈的内容应区分哪些是他个人的看法，哪些是代表分派人的看法。二、假如我们也同样去访问他所反对的那些人，以了解对立的观点，然后进行比较，一定更有收获，所以也许更好的办法是分头进行采访。三、我们涉及的问题似乎太广泛，对于我们更为关心的音乐问题深入不够，如应该请他为我们描述一次完整的典礼仪式，音乐在整个过程中是如何运用的，起着什么样的作用等。四、关于音乐和语言的关系，我们虽然学了《旅行之歌》，但没有请他译出歌词，其中哪些是印第安语，哪些是无意

义的衬词，这些衬词与古语的联系等，这些都是值得进一步研究的问题。

印第安人与黑人同样是现在美国最大的种族问题，他们是受剥夺与损害最深的，但即使在这样艰难的条件下，他们依然能保持着一些淳朴的风俗习惯、伦理道德与美好的文化传统，而且也设法吸收现代的科技成果中能为他们所用的东西。近年来印第安人口在逐渐增长，某些保留地发现了石油而使他们富裕起来。也有少数同情他们的人在国会为改善印第安人的生活条件，如用水问题的提案而斗争。但自然不会像在我们社会主义国家中的少数民族受到国家那样多的关怀和帮助。但是我相信印第安人的固有文化和其中的优秀传统，像其他民族的优秀文化一样，在陶他丘这样一些有民族自尊心和自豪感的人、印第安族的优秀学者，以及其他一些有识的、尊重和爱护印第安文化的白人学者的倡导下，将得到发扬光大。

（原载《音乐研究》，1985 年第 1 期）

屈家营“音乐会”的调查与研究

薛艺兵　吴　犇

前　言

屈家营是河北廊坊地区固安县的一个村庄，有两千人口，是一个杂姓聚居的农业自然村。该村地处冀中平原，位于北京正南约90公里处，东去90公里可达天津，西行90公里可抵保定。在这三大城市的中间地带，至今保存着一个未曾被挖掘的民间传统乐会——屈家营“音乐会”。

中国艺术研究院音乐研究所从1986年春季起，多次派人前往该会进行调查、采访、录音、录像，获得了珍贵的第一手资料。经过记谱、整理、研究等案头工作，我们认为：屈家营“音乐会”是如今保存比较完好的一个传统乐队。在同类民间器乐中，其音乐曲目丰富，风格古朴，较好地保存了传统风貌；“音乐会”在民间生存，有着丰富、生动的民俗内容；而它能够完好地保存至今，则是由于它有着值得注意的自身保护条件。这些现象值得我们去探讨和研究。本文将从“音乐会”的音乐，“音乐会”的民俗内容及其文化蕴涵等方面加以介绍、分析和论述。

一、关于屈家营“音乐会”的音乐

一、乐队和乐器

“音乐会”的乐队是固定编制，计有：管一支、笛两支、笙四至五把、云锣两架及鼓、钹、铙、镲个（即小钹）、铛子等打击乐器。乐队本应有两支管，但现在只有一人能吹。管在乐队中为主奏乐器，其他旋律乐器随管齐奏。打击乐器中，鼓的地位较为突出。

“音乐会”所用乐器的形制，多与常见的同类乐器相同，但管有玉质和木质两

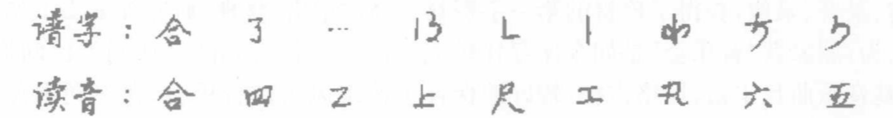
种，玉管是比较罕见的。管的音高由于运用大、小两种哨而有所不同，一般是以玉管配大哨，筒音为 f^1；以木管配小哨，筒音为 g^1。大哨音色厚而闷，超吹高音困难；小哨音色尖而亮，超吹高音容易。乐队过去用两支管时，大、小哨各配一支，以丰富乐队音色。出现对答乐句时，两支管分奏上、下句。现“音乐会”所用的笙是近年购买的十三簧金属斗 F 调笙，但会中存有过去用的十七簧木斗笙。杨荫浏先生曾经认为，这类十七簧笙是北宋时期的旧制。“音乐会”所用笛的筒音为 c^2，比民间一般的曲笛（筒声为 a^1）高小三度。云锣则是北方较常见的十面云锣。

由于演奏场合不同，“音乐会”的乐队排列分坐乐与行乐两种。坐乐时，乐手们围一长桌而坐。管乐器在长桌两侧，云锣和其他打击乐器在长桌两端。单独演奏打击乐合奏时，乐手们围成一个弧形，鼓居正中，两副钹、铙及铛子、镲个分坐在鼓的两侧。行乐时，乐队呈二路纵队，顺序大体是：会旗、云锣、笛、笙、管（笙）、钹、镲个、鼓。行乐时不用铛子。
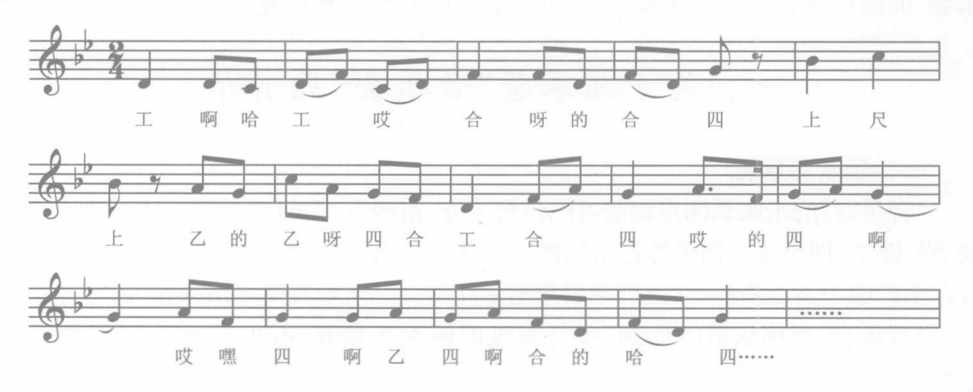
二、乐谱和调

“音乐会”有自己的乐谱。现保存有 1948 年的抄本。乐谱封面有“音乐谱，中华民国三十七年七月十五日抄谨慎保存屈家营村音乐会”等字样。扉页上写“本会自创始来，迄今亦不详其数载。传至我载，旧谱堪堪将息，唯恐失传。于民国三十七年七月十五日，幸有本会香首胡毓麟、总管屈运棠、师者林茂财、许德发热心巩固，第四次序（续）谱。望祈后世人等谨慎保存，传流后世，万勿失传。抄录人屈树芬、香首胡毓麟、总管屈运棠。”目前所见到的其他几部抄本上也有类似的文字。过去有了新抄本后，旧抄本往往被丢弃，故更早的抄本未能保存下来。

乐谱属于工尺谱系统，以“合”为音阶的首音。其谱字与常见的工尺谱有所不同：



乐谱只记录了曲调的骨架，乐手们唱谱时要加进很多阿口。唱谱的音调是演奏的依据。例如大曲《玉福荣》片断：



打击乐部分的乐谱，是用符号代表一定的状声字及打法，详见下页上表。

以下"打法"中只列出了该符号所代表的主要乐器的打法，实际上与此同时，其他一些乐器往往做衬托性敲击。

"音乐会"的乐曲过去共有四个调，其名称和音高是：大音，合＝♭B；本调，合＝F；闷工，合＝C；越调，合＝G。目前"音乐会"演奏的乐曲大部分用"本调"，只有一首用"闷工"，另外两个调现已不用。值得注意的是，"音乐会"的乐谱是以"合"为音阶的首音，但从实际演奏中可以听出，"合"并不总是宫音。如果说宫音的音高就是乐曲的调的话，那么"音乐会"中"本调"（合＝F）和"闷工"（合＝C）的乐曲，并不一定就是 F 调和 C 调。从目前演奏的五套大曲和一套小曲联奏来看，实际的情况是：

符 号	发 音	打 法
少	叉	炫合击
力	力	饶碰边连接
·	通	鼓击中心
一	一	钹碰边
｜	折	郄用一片直立，击另一片的反而中心
各	各	镲个合击
刃	当	铛子用槌敲击
乡	资	鼓击边
弄	弄	鼓击中心
子	子	（虚字）空拍或延长
二	二	（虚字）空拍或延长
的	的	（虚字）空拍或延长
而	而	（虚字）空拍或延长

曲 目	调 名	宫音位置	实际调高
海青	本调（合＝F）	合	F
小曲联奏	本调（合＝F）	合	F
普庵咒	本调（合＝F）	上	♭B
玉福荣	本调（合＝F）	上	♭B
马玉狼（前）	本调（合＝F）	上	♭B
马玉狼（后）	本调（合＝F）	合	F
纣君堂	闷工（合＝C）	凡	♭B

（注：曲名按"音乐会"原谱抄录）

尽管在有些乐曲中出现了移宫现象，但每首乐曲都从头至尾用一个调记谱。

三、乐曲

"音乐会"的乐曲有大曲十三套（包括一套打击乐合奏）和小曲三十余首，原谱

上的曲名是：

大曲：海青、普庵咒、玉福荣、马玉狼、纡君堂、泣颜回、小花园、大良周、春风韵、夏风韵、秋风韵、冬风韵、发气(打击乐合奏，俗称“家伙条子”)。

小曲：逃军令、五声佛、鹅郎子(共六记)、八谱、翠花盆、贺三宝、沙落(共四记)、琵琶令、走马、列马、赶东山、大煞尾、三公赞、年达序、金字经、望江南、送圣记、保合子、大闹天宫、飞门坡、翠竹帘、公名玖、张公赶子(共四记)、反字调三公赞、灯赞、小收、妻上夫坟、哭城。

曲名中间，讹字很多，如“玉芙蓉”讹为“玉福荣”、“骂玉郎”讹为“马玉狼”等。这些曲名有些与南北曲曲牌名称相同，有些与佛教有关，有些则是民间的曲名。

大曲均由多段组成，主要采用两种结构形式。一种是以一支固定的曲牌开头，以下各段(称为“记”)是以一支曲调作为多次自由变化重复而构成，例如《普庵咒》的结构：

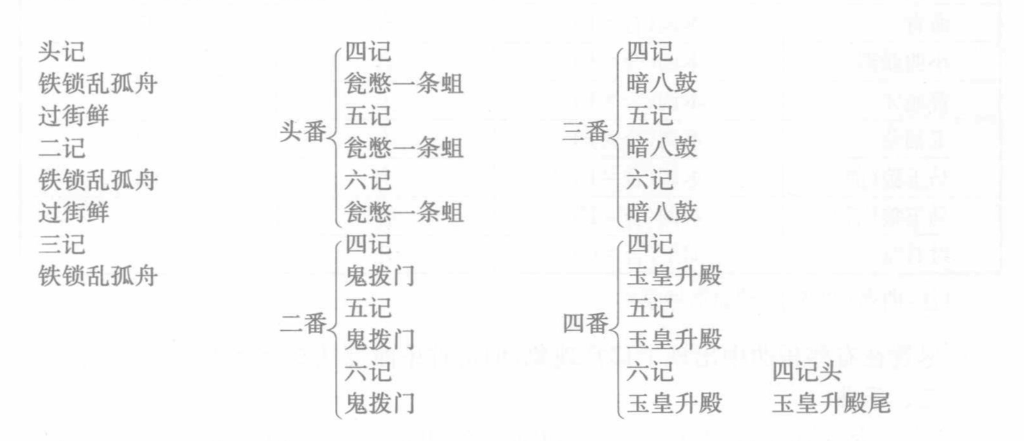
倒提金灯(曲牌)——普庵咒头记——普庵咒二记——普庵咒三记——普庵咒四记

另一种结构也是以一支固定的曲牌开头，以下各段则是由不同的曲调连缀而成，例如《马玉狼》的结构：

一只雁(曲牌)——马玉狼头记——玉鹅郎二记——山中鸟三记—感皇恩四记——山东子五记—寄生草六记。

这种以多首曲调连缀而成的大曲，往往在一些段落的末尾出现基本相同的收束乐句，以加强乐曲的内部联系。从目前的演奏情况来看，大曲的艺术性是比较高的，它们的风格一般都比较古朴、庄重，各首乐曲又有自己的特色。例如《普庵咒》显得更为典雅、超脱；《玉福荣》更注重曲调的韵味；《海青》则较为热闹，确有鸟类争斗的意味。

打击乐合奏《发气》具有严整的结构，是由多段打击乐牌子，经一定的变化重复组合而成。其各段的名称如下：



演奏时，“三番”和“四番”可以调换次序，调换后需以“暗八鼓”收尾。全曲结构具有一定循环和变奏的因素。这首长达近半小时的打击乐合奏，其节奏、速度由慢渐快，配器由清淡到浓重，既有不同乐器音色的对比，又有领奏与合奏的呼应。演奏者的姿势和动作也很讲究，特别是钹的演奏者经常在敲击后挥舞双钹，其动作优美、潇洒，使得钹的余音时扬时抑。据说这些动作还具有控制节奏和速度的作用。

小曲在演奏时采用联奏的形式，一次联奏称为“一套小曲”，联奏的曲目和数量并不固定。各首小曲用统一的节奏型收尾，中间以一首固定的打击乐牌子《清河气》连接，整个联奏的开头和结尾用《清河气》的头和尾。这种小曲联奏吹打相间，速度由慢渐快，情绪一般比大曲开朗、明快。

与同类民间乐队相比，该“音乐会”的演奏水平是较高的。乐手们技巧熟练，音准控制较好，相互配合有致。整个演奏给人以统一、完整的印象。

四、屈家营“音乐会”的历史

关于屈家营“音乐会”的历史，唯一可资鉴证的是毁于“文革”中的一顶“天锣”。该“天锣”是“音乐会”过去坐乐时所用的一种棚帐，长丈余，宽五尺，缎顶红呢边，边条上绣有一段文字，大意是：本会自开会以来，已不详其数载，嘉庆年间行将失传，现有某某人等扶持资助，于咸丰三年(1853)再兴本会。原物虽已被毁，但事隔不久，乐手们记忆犹新，是可信的。据此，屈家营音乐会至少在清代中叶就已存在了。至于初建年代，目前只好存疑，但据了解，屈家营立屯于明永乐年间(1403—1425)，最早只有来自不同地方的七户人家，在此之前并不存在屈家营“音乐会”。因此，其初建年代当在明永乐之后，清咸丰之前。

该村“音乐会”在早年一直比较兴旺，至民国二十四年(1935)前后达到极盛。据说当时有三十多位乐手，乐队有四支管，十几把笙。“七・七”事变后，活动暂停，乐器坚壁。日寇曾派人来收缴乐器，甚至拷打逼供，但村里人始终未将乐器交出。抗战胜利后，“音乐会”又曾兴旺过一段时间。解放后仍坚持活动。“文革”期间，活动被迫停止，但乐器损失不大。1980 年，“音乐会”又在本村生产大队的资助下恢复起来，并坚持至今。

五、对其音乐来源及乐种的分析

屈家营“音乐会”的音乐来自何方，由何人所传，现在的乐手们已说不清楚，他们只是说，其音乐为“神人所留”，由屈家营的前辈们传留至今。为了探讨这个问题，我们把该会的音乐与其他一些传统音乐作了比较，结果发现，在音乐方面与屈家营“音乐会”共同点最多的是以智化寺为代表的北京寺院音乐。“音乐会”与“智化寺”在乐队编制、乐器、乐谱、调及乐曲等方面，有着许多相同或相似之处，试作如下比较：

乐队编制：

	管	笙	笛	云锣
音乐会	2(现缺!)	4-5	2	2
智化寺	2	2	2	2

此外所用的打击乐器种类——鼓、钹、铙、镲个、铛子——也完全相同，坐乐时的乐队排列也基本相同。

乐器："音乐会"与"智化寺"所用的乐器在形制、调高、音位排列等方面几乎完全相同，所不同的只有：①"智化寺"的管为九孔（据杨荫浏先生考察，这是"北宋教坊乐觱篥的遗制"），而"音乐会"用常见的八孔管；②"智化寺"的铙、钹等乐器，两片厚薄不同，演奏时有所区分，而"音乐会"的铙、钹两片不分厚薄。

乐谱谱字：

音乐会	合	ろ	一	[illegible]	乚	丨	[illegible]	[illegible]	[illegible]
智化寺	[illegible]	ろ	·	[illegible]	[illegible]	丨	凡	六	[illegible]
读　音	合	四	乙	上	尺	工	凡	六	五

打击乐谱字：

音乐会	[illegible]	力	。	—	丨	各		刃	子	乡	二	的	而	弄	
智化寺	厶	力	•		丨	光		当		，				弄	丁
读　音	叉	力	通	—	[illegible]	各	(光)	当	子	资	二	的	而	弄	丁

调及其音高：

音乐会		大音	本调	闷工	越调
智化寺	皆止调	背调	正调	月调	
"合"的音高	^{b}E	^{b}B	F	C	G

乐曲："音乐会"乐曲的曲名有很多与"智化寺"的乐曲曲名相同或相似，特别是大曲更是如此。"音乐会"的曲名中讹字很多，对照"智化寺"的曲名可以发现其本来面目。例如：《小花园》实为《小华颜》；《发气》当为《法器》等。"音乐会"乐曲的演奏风格，也与"智化寺"非常相近，二者都比较古雅、庄重。如果说多少有些差异的话，那么"智化寺"的乐曲显得更为沉稳，而"音乐会"的乐曲则相对明朗一些。

通过以上对照可以看出:“音乐会”与“智化寺”在音乐方面有很多相同或相似之处。这些现象绝非偶然,说明二者之间有一定的渊源关系。至于谁的历史更早,虽无确凿证据,但我们注意到:①“智化寺”所用的管为九孔,比“音乐会”的管更为古老;②“智化寺”的曲名多与传统记载相吻合,而“音乐会”的曲名中讹字较多,很明显是后来的误传。

其实,叫做“音乐会”的民间乐队不只屈家营一家,在固安县的另外一些村庄,在河北的霸县、涞水县,天津的武清县、静海县和杨柳青等地,也有“音乐会”,并且至今仍在活动。据我们初步了解,它们的乐队编制与屈家营“音乐会”相似,演奏曲目也分大曲、小曲,有些乐曲的曲名和曲调也与屈家营“音乐会”相同。很明显,冀中一带的“音乐会”同属一个类型。关于这些“音乐会”的来源,有以下两点值得注意:①据天津市武清县黄花店“音乐会”的老师傅张玉坤(75 岁)讲,该会是在他十七、八岁时(1928—1929 年)由附近金华寺的普济和尚协助兴办的,并由普济亲自传授乐器演奏技巧和乐曲。普济是在北京的寺院里受戒后,来到金华寺的。黄花店“音乐会”一直与金华寺有密切联系,该会的马德培(60 岁)等人也向金华寺的和尚新奎和圆六学习过乐器演奏;②据河北省涞水县文化馆编印的《中国民间器乐曲集成(涞水卷)》记载:徕水县的“音乐会”,据传说有的学于北京西域寺,有的学于本县林清寺。

通过“音乐会”与“智化寺”的比较及以上这些现象可以看出,北京寺院音乐的历史比“音乐会”更早一些,“音乐会”的音乐是寺院音乐传到民间的产物。当然,寺院音乐中有很多本来就是民间音乐,那是另外一个问题,在此,我们只是说明,“音乐会”的音乐主要来源于寺院音乐。

那么,“音乐会”应该属于什么乐种呢?

以往,河北一带的民间吹打乐常常被归为同一个乐种——“河北吹歌”,并以定县子位村的“吹歌会”为其代表。那么“音乐会”是否也属于“河北吹歌”呢?如果将“音乐会”与“吹歌会”加以比较,就会发现:①“音乐会”的曲目中除较古老的南北曲曲牌外,并没有“吹歌”和“吹戏”,这一点与“吹歌会”明显不同;②“音乐会”是以结构固定的大曲作为主要曲目;而“吹歌会”的曲目多是单个曲牌或小曲;③在演奏风格方面,“音乐会”的乐曲比较古雅、庄重;而“吹歌会”的乐曲则较为热烈、诙谐;④“音乐会”与“吹歌会”的乐队编制也明显不同,特别是“音乐会”从不用唢呐,而“吹歌会”有时用唢呐领奏。由于以上这些明显的差异,我们认为,“音乐会”不属于“河北吹歌”这一乐种体系。

过去,有人曾用“冀中管乐”这一名称来概括冀中一带的各种民间吹打乐。当然,用这一名称来表示这一带民间吹打乐的地域范围也未尝不可,但作为乐种的名称是不够准确的。同在冀中的“音乐会”与“吹歌会”并不是同一种类的音乐。“音乐会”在冀中许多地方存在,并且有大体相同的特征,它实际是一个独立的乐种。

这一乐种虽来源于寺院音乐，但从其演奏者和运用场合来看，它的性质仍属民间音乐。屈家营“音乐会”则是这一乐种的一个保留完好的代表。

在冀中的民间器乐中，“吹歌会”广为人知，这同解放以来音乐工作者的整理和介绍有关。但对冀中民间流传的另一乐种——“音乐会”，却一直缺少必要的调查与研究。通过对屈家营“音乐会”的调查与研究，使我们对“音乐会”这一乐种有了一定的了解。同时由于这一乐种是寺院音乐流传到民间的产物，因此它对于我们进一步研究佛教寺院音乐及寺院音乐与民间音乐相互流传、衍变的关系等，也具有一定的考参价值。

二、屈家营“音乐会”的民俗内容及其文化蕴涵

一、“音乐会”的生存环境

讨论“音乐会”的民俗内容之前，有必要对它赖以生存的环境及文化背景作一介绍和分析。

据有关记载，屈家营村形成于明代永乐年间。立村之初，仅有来自山东曲阜、山西洪洞等地的屈、胡、刘、林、陆、贾、康七户移民在此开荒种地立屯，后又陆续迁来冯、许等十余姓，逐渐形成这样一个杂姓聚居的农业自然村。解放初，人口约百余户近千人，现已接近两千。耕地近五千亩，在周围一带，算是个中型村庄。立村初民现已繁衍十七代，各姓人家均已发展成支脉庞杂的家族体系。由于先民均由外乡为谋生计迁徙而来，他们在同一起点上白手起家，因而未形成悬殊的贫富差异。解放前村里仅有一户地主，占地不过百十亩，本人也不脱产。中农占大多数，阶级矛盾并不突出。该村地处平坦富饶的冀中平原，但解放前由于无水灌溉，无法排涝，只能靠天吃饭。加之本村土薄地少，遇歉收之年，常常过着糠菜半年粮的贫困生活。因条件所限，该村无力发展额外的商品经济，故同外部的经济往来非常有限。环村的数千亩耕地，是全村人生活的惟一依靠，又是把他们与外界隔离开的屏障。村民们只能在这块有限的土地上，在相对封闭的状态下独立发展自给经济。旧时，村里用以磨面、榨油、织布、烧窑等的生活设施一应俱全，完全是个生产、消费一体化的乡里小社会，是中国封建社会特有的那种封闭式自然经济村落。数百年来，屈家营人就是在这样的生活天地里辛勤耕作，生息繁衍的。缓慢单调的生活节奏，稳定守常的生活方式，一直持续到抗战爆发时。解放后，村里的社会生活才发生了一系列变化。

旧时，屈家营在周围一带是个不大起眼的穷村，因而也不可能成为这一带的文化中心。村里虽有店铺，但无集市，虽有庙堂，但无庙会，对外村人没有吸引力，外村的民间艺术也从不来本村表演。这样，村里的文化娱乐生活也像经济生活一样，只能寻求自我满足。过去，屈家营的民间艺术除了“音乐会”之外，还有“吵子会”、

"杠桥会"两种形式。"吵子会"也是一种民间器乐,乐队仅有五人,一支唢呐、一把笙、两面小鼓和一副小钹,演奏一些活泼轻快的单牌曲和民歌曲调。这类器乐会班在冀中一带比较流行,多属营业性组织,受雇于婚、丧人家。屈家营"吵子会"并无自己的长期性组织,乐手基本上都来自"音乐会",只是在需要时才凑会活动,主要受雇于村内外婚事,春节时也在村里吹打娱乐。该"吵子会"不知起于何时,但知解放后仍有活动。20世纪50年代,因唢呐手去世后无人接替才告结束。"杠桥会"是一种丑化昏官的杂艺性民间舞蹈。该会亦由本村农民组成,平日没有活动,仅在春节娱乐时组织起来表演,并由"音乐会"为之锣鼓伴奏。"杠桥会"解放前后均有活动,后来热心参加者渐少,现已停办二十多年了。此外,过去村里还有一位弹唱"西河大鼓"的盲艺人,专唱《杨家将》,以卖艺为生,供村民们平日消遣解闷。一般说来,民歌最能直接表达人民心声,因而在民间最为普及。但在这个村甚至找不出一首民歌来。据村里老人讲,他们从不唱民歌,也不会唱。有人哼几句河北梆子,也是在外村看戏时听来的。不仅屈家营不唱民歌,在它周围,甚至在整个固安县内,都鲜有民歌流行。屈家营"音乐会"是该村现存的唯一艺术形式了。"音乐会"、"吵子会"、"杠桥会"、"西河大鼓"这些民间艺术形式,在屈家营周围,在冀中各地都很流行。屈家营的这几种民间艺术显然是在当地同类艺术的相互影响下逐渐形成的。虽然,当该村先民由外省各处迁来此地的同时,不同地方的习俗文化也随之汇集于此,但这些文化并未在该村留下明显的痕迹,村民的语言、习惯和生活方式早已当地化了。应该说,屈家营的文化根基,是建立在冀中平原这块土地上的。

二、乐一会概念

在我们看来,"音乐会"是民间乐会的一种名称,那么,屈家营人又怎样理解"音乐会"这一概念呢?这里,我们要用民间的眼光去认识和理解这一名称的民俗内容和本来含义。

在屈家营人看来,所谓"音乐会"就是吹奏"音乐"的会。"会",是民间艺术团体常用的一种名称,并不鲜见,但"音乐"一词在民间却不常见。汉语中"音乐"一词的外延很宽,而该会演奏的所谓"音乐",则是特定范围的乐曲,即包括打击乐在内的十三套大曲和三十余首小曲。并且还必须是由这个特定编制的乐队演奏的这些乐曲,用其他编制的乐队演奏别的乐曲就不叫"音乐"。即便是"音乐会"成员,由他们组织的另一种乐队去演奏另一些乐曲,这些乐曲便不叫"音乐",这种乐队组织也不能叫"音乐会",只能另起名称。如,本村"吵子会"就是一例。可见,特定形式的乐队和特定范围的乐曲是"音乐会"这一概念的基本外延。这种形式的乐队和这些特定的乐曲构成了一个固定的音乐体裁模式,这个模式,按中国的传统名称,就是一种具有独立意义的"乐"的概念。"音乐会"便是专为演奏"音乐"这种特定的乐而存在的一个团体。至于说其他地方的"音乐会",其音乐体裁模式是否同该村完全一致则另当别论,至少在屈家营人的传统概念中,所谓"音乐"就是这种模式的乐,"音

乐会"就必须是演奏这种乐的会，该乐与该会是一个不可分割的概念。

不仅"音乐会"的概念如此，该村的"吵子会"、"杠桥会"，其概念亦如此。不仅屈家营如此，民间许多地方的许多一会概念也都如此。关于乐—会概念名实关系的这一民俗特点，反映了我国民间艺术形式的体裁模式化规律及乐—会一体化规律。

三、乐的雅俗观与等级观

屈家营的两种器乐之乐，即"音乐"与"吵子"，虽然同处一村，属同类艺术、同伙乐手，但二者在村里人的传统意识中，却有着明显的雅俗之分和等级之别。

该村"吵子会"会吹的乐曲据说很少，几首简单的曲调不断反复，学艺不费功夫，技艺与"音乐会"不可同日而论，一难一易高低分明。"吵子"乐队玲巧、风格轻快，相当于轻音乐范畴，"音乐"乐队庞大、风格古雅，且技艺高深难以掌握，相当于严肃音乐范畴。二者一俗一雅显而易见。村里人把"吵子会"乐手叫"吹鼓手"，而尊称"音乐会"乐手为"师傅"，认为"吵子会"不过是为人吹婚事挣钱的下九流行当。竟连本村的乐手同行们对"吵子"也不屑一顾，说那是不登大雅之堂的玩意儿，同"音乐"不能相提并论，并贬其唢呐宗祖为"兔子"。"音乐"，则系"神人所传"，具有不容亵渎的神圣尊严，并尊"师旷"为该乐祖师，相传师旷为学此乐揉瞎了双眼以便专心学艺，因而会里乐手演奏"音乐"时也有闭目凝神端坐的传统习惯。会里还定制每年旧历七月十五聚会奏乐一天，以纪念师旷祖师，并显示该乐之正统高雅。

关于"音乐"由"神人所传"之说，似同该乐的来源有关。前面提到，该乐源于佛教寺院，多由僧人传授予民间。屈家营没有正统的宗教，属于民间泛神信仰，释道混杂，佛门之乐，亦可视为"神乐"，僧人所传也就是神人所传了。至于师旷为该乐祖师一说当属附会。师旷为春秋晋代宫廷盲乐师，同该乐毫无联系，何况河北其他地方别的乐种，如"鼓乐班"、"吹歌会"等，也有尊师旷为其乐祖的。这种传说，不过是民间乐手借以宣扬其"音乐"的古老历史和正宗传派的一种习惯而已。

"音乐"在屈家营的高雅等级，不仅表现在村民对乐本身的体裁、风格、技艺等方面的观念认识，而且还体现在对"音乐"的应用场合方面。

四、"音乐"的用途及其性质

旧时，屈家营"音乐"的正式演奏场合主要有以下五种：

1. 新年"游庙"　该村内过去曾有大小七座庙堂，供奉的神灵大都来源于《封神》、《西游》等明、清志怪小说，有"武神庙"、"三关庙"、"阎王庙"、"龙王庙"、"倒座观音庙"等。这些庙主要供本村人禳灾祈福之用，谁家有求，便自行上庙择神拜磕、烧香许愿。平时没有集体的祭祀仪式，每年正月初一，则由"音乐会"代表全村心愿游走各庙奏乐娱神，祈福还愿，谓之"游庙"。

2. "出会"拜庙　"出会"就是去外村赶庙会。民间庙会活动原以敬香还愿，求神拜佛为宗旨，为了报答或有求于神灵，庙会时常要举行娱神仪式，为神献上自己

最好的乐舞。旧时，屈家营村内虽有庙堂，却无庙会，但在距它不远的附近村镇每年都有几起盛大庙会。每逢重要庙会活动，由四乡有威望者组成一个“蓝旗会”，负责调集和组织各村各乡的各类民间艺术会班赴庙表演。在这类活动中，屈家营人总要套上十几辆大车，载上自己的乐手，带上全村人的夙愿，将这“神传之乐”奉献给神灵。到会之后，“音乐会”要同“蓝旗会”举行“接贴”、“换贴”仪式，然后乐手进庙排坐神像两厢，为神演奏“音乐”。

3. 天旱求雨　屈家营过去无水灌溉，靠天吃饭，最怕天旱。遇小旱，村民要在村内“龙王庙”举行祭祀仪式，献祭品，奏“音乐”，求神祈雨。遇大旱，则要去求邻村的另一位尊神。此神名“二郎爷”，其像青面红发，三只眼，持宝剑，传说是当地管河道司风雨的神，每逢大旱，四乡争相请神求雨。屈家营的请神仪式是：请神队伍抬上大轿，由“音乐会”充当行乐仪仗，一路吹打，抬神像来本村，然后置神于村中空地，乐手围坐四周为神奏乐。如此三日仍不见雨，便要抬神“出巡”，最后送神归庙。仪式自始至终都以乐手为神演奏“音乐”为主。

4. 纪念师旷和广娱鬼灵　旧历七月十五，民间俗称“鬼节”，这一天许多地方都要举行祭鬼活动。屈家营人也在这天放河灯祭河神，并借以安慰先辈死者。“音乐会”定鬼节为师旷纪念日，自然也有祭鬼含义。每年此日会里必聚集一堂，奏“音乐”、吃酒席，以祭该乐祖师。至黄昏，村里人开始放河灯，“音乐会”也开始鸣炮、走街、奏乐，把全村性的这一风俗活动推向高潮。“音乐会”名为纪念师旷，但实际上是同广娱鬼灵这一风俗节日不可分割的。

5. 丧事坐棚　中国民间视老人正常死亡为喜，称作“白喜”，要大力操办举行丧礼。隆重的丧礼仪式大都要请和尚念经、奏乐、做法事。屈家营周围既无寺院又无道观，无处去请和尚或道士，村里人办丧事都要求助于“音乐会”。“音乐”源自寺院佛门，不仅风格同丧礼气氛吻合，且乐手能兼念经之事。据说念经本是该乐的原传手艺，是该乐用于丧礼的配套形式。如此看来，此乐用于丧礼仪式对屈家营人来说够得上“尽善尽美”了。当地习惯是人死后第三天下葬，第二天午后，“音乐会”便应邀前去，在主人家院内搭起凉棚（即“天罗”），奏乐以娱死者，并为前来致丧吃席的宾客伴奏。旧时，丧礼中还由会里乐手为死者念经超度亡灵。念经时只敲铛子，念一段经，奏一段乐曲，经、乐交替进行。至第三日，“音乐”送柩木至村口，乐手便撤回。按照习惯，除了会里师傅的丧礼，“音乐”送葬一般只到村口，不去坟地。

以上是旧时该村“音乐会”正式的社会性活动项目，就这些活动的意图、宗旨而言，“音乐”的用途主要是在祭祀仪式和丧礼仪式中娱鬼和娱灵，它同在婚礼上演奏的“吵子”、在节庆时调笑逗乐的“杠桥”这些专为娱人的乐，有着完全不同的用途。当然，娱神、娱鬼不过是一种形式而已，真正从中得到安慰的还是人本身。此外，“音乐”还有一些非正式的演奏场合，主要在平日饭后闲暇时或在农闲季节，乐手们常常聚于家中合乐练习，自我娱乐，这时，村民们也时常倚窗聆听，审美欣赏。在这

种场合，“音乐”也就成了一种娱人之乐了。不过，该乐至少在名义上是为本村娱神、娱鬼而存在的。“音乐”娱神、娱鬼的用途，是支配着村民精神世界的宗教生活的需要，也是左右着村民现实生活的风俗仪式的需要。这种需要赋予“音乐”一种特殊的社会地位，使该乐具有了与其他几种乐不同的社会性质。

如果说，中国古代宫廷音乐同民间音乐在对“乐”的价值观念方面，在乐的应用场合方面以及在乐的社会性质和地位方面有相通之处的话，那么，宫廷的乐有雅、俗之分，屈家营的乐也有雅、俗之分，宫廷有娱人之乐（如“燕乐”）和娱神娱鬼之乐（如祭祀用的“雅乐”），屈家营也同样有之。“音乐”，正是旧时屈家营这个乡里社会用作祭祀仪式和丧礼仪式的一种“乡俗雅乐”。

五、会制与俗规

乐的存在实际上就是乐手和会的存在，乐手和会是屈家营这一音乐民俗事象的主体。因而，要了解这一音乐民俗事象的全貌，不能不对其乐手和会有所认识。现从以下六个方面来阐释会的民俗内容：

1. 成员　“音乐会”的成员历来都是本村的庄稼人，像这个村的所有村民一样，他们除了务农以外，没有别的职业。会员的文化程度各不相同，有人念过几年私塾或学堂，有人则目不识丁，但都能视谱念工尺。按照会规，凡本村男子，只要愿意并有志于学艺，则不分姓氏，不论贫富均可入会。但规定乐不外传，所以外村人没有资格入会。正因为如此，这个会自形成以来，一直是在本村内繁衍继承的一个传统乐会。会里乐手有来自全村各家族的成员，他们都是自愿入会，不计酬劳，忙时务农，闲时习艺的。这个会实际上是全村性的一个群众业余音乐团体。

2. 组织　“音乐会”的人数通常保持在三十人左右，其中大部分是乐手。乐手中有几位精通演奏技艺的师傅，会里称之为“骨头”，在“音乐”方面大家都得听他们的。这些人是乐队的中坚，也是该会的核心。此外，会里还设有“总管”、“攒管”、“香首”等几位组织管理人员。“总管”即会头，负责会内外全盘事务；“攒管”负责联络和召集组织乐队；“香首”负责管理和保存乐器、设备。这些人不一定都会演奏“音乐”，但一般都是在村里有威望、可信赖和热心于“音乐会”事务的人，是由会里推举或邀聘的，义务为会里服务。过去，“音乐会”出会时，村里群众也积极前来帮助，抬鼓、打旗、端茶、倒水。按照传统会规，会员不论是集合练乐或出会演奏，只要会里有活动，个人家务农活再忙都须按时参加。这些会制与俗规使得这个业余性的群众组织具备了稳定性、可靠性和长期性等特点。

3. 宗旨　该会自称为“善会”，意为善德之会，旨在行善积德。因而，无论是参加全村性的风俗活动，或是为村里村外的丧事人家服务，会里规定一概不收酬金或酬礼。“善会”名义及其行为宗旨显然是来自佛教教义，其他地方的“音乐会”也有同样的名义和行为宗旨。这从另一个侧面显露出该乐种源自寺院的痕迹。屈家营“音乐会”坚持“善会”宗旨，是他们保“神传音乐”之尊严的一种行为表现。此行为

使本会摆脱了金钱关系的束缚,赢得了乡里社会的信赖、拥戴和资助。

4. 经费 “音乐会”活动所需的经费来自会外和会内两方面。大宗的开销,如购置乐器、服装(旧时乐手正式演奏时都穿长袍)、桌椅、天罗、旌旗等,一般由社会资助。旧时,有来自乡绅富户的赠款,也有来自贫穷农民的捐集。零星的花费,如请人修理乐器、平日练乐时所需的灯油、茶水及会内的聚餐等费用,一般由会员们量力出钱。这样,在物质方面便保障了该会的活动,使这个毫无收入的业余音乐组织得以长久地生存下去。

5. 收徒 收徒是民间乐队主要的传承方式,“音乐会”历来都很重视这个问题。按照会里传统,过去每隔三、五年就要在本村招收一批青年入会学艺,会里谓之“请学事的”。该会请人“学事”不但不索学事人财礼,反而要由会里出钱置办酒席,请学事者及其家长前来聚餐,以求得家长谅解,作为入会仪式。如此宽宏廉洁的会俗传统,在民间乐会中实属少见。每次请来入会的学事者人数都在十余人到二十人,但其中能坚持到底,掌握技艺参加演奏的却所剩无几,多则五、六人,少则一、二人。其余学事人因种种原因中途辍学离会。因而要反复不断地请人学事,才能保证该会能在本村内继承发扬。

6. 习艺 会里视其“音乐”为“神人所传”,主要在严肃场合演奏,因而必须保证乐的纯洁,规定该乐只许严格保存,不准随意更改。每个音符、每一指法均须师承旧法,不能添枝加叶使之走样变形。为此,会里有一套严格的授徒规程。新人入会学事,第一步须先由师傅教谱念唱工尺,一板一眼、一哼一哈非常严格,要求每首乐曲都能念会背。第二步学练演奏法,但初学不许动乐器,只能在自制的乐器模型上模拟练习。第三步才能在乐器上实践,在师傅的统一指导下逐句、逐曲地掌握。由于他们的教习是以谱为据,统一指导,因而学到的曲调和技艺非常规范统一。仅举一例可见一斑:我们曾请几位老乐手视唱他们的工尺谱,他们异口同声,板眼、音符、阿口、调高、韵味等,如出一人之口。偶有人少一音或多一板时,其余人马上出面校正。我们要求那些反复多遍的乐段只唱一遍即可,但却办不到。他们说:该是几遍就得唱几遍,不然接不下去。可见,“音乐”在他们脑海中早已定型,成了不容有丝毫更改的模式。恪守旧法的主导思想和严格细致的教习方法,是该会“音乐”在传承过程中得以保留原始风貌的有效措施。

六、会的社会作用

从会里民俗中我们可以看出,该会不仅仅是村里“乡俗雅乐”的一个演奏团体,而且还是村里培养“音乐”人才和“知音”的一所音乐学校。就请人学事这一措施而言,如按五年请20人入会计算,百年内就可能有400名本村男子入过会,学过事。这个人数占旧时全村人口的40%,男子人口的80%,也就是说村里大部分男子均入会受过“音乐”教育。学成者成为会里骨干,辍学者便是会外“知音”。有如此众多的“知音”,“音乐”的普及程度、“音乐会”在本村的影响力和社会地位也就可想而

知了。此外，该会由村里各家各族中的能人贤才组成，本身就是一个具有很高威望的势力集团。这些人不忌姓氏之别，和睦相处，切磋技艺，长期活动，相互交往，在很大程度上起到了维系和团结本村各家各族关系的纽带作用，以其强有力的聚合作用巩固着这个经济共同体的团结。“音乐会”的社会作用不但深入本村，而且广及外村。屈家营此会以技艺高超、风格纯正、曲目丰富而名威四乡，在周围一带的同类乐会中独占鳌头，素有“北霸天”的美称。因而，过去邻村求雨、办丧也常来该村请会。于是，“音乐会”又成了联络本村同邻村思想感情的文化使者，为这个封闭式村落打开了同外界交流的通道。是“音乐”把这个村的农民组织成“会”，“会”又以“音乐”培养着村民的情趣，满足着人们的各种需求，发挥着积极的社会作用。

七、“音乐会”的传统价值

任何事物的社会存在，都以特定社会的人对它的需要为前提，在需要与满足的关系中，体现着事物的存在价值。屈家营“音乐会”是在旧时屈家营社会文化土壤中成长起来的一种传统音乐文化，这种文化之所以能在屈家营这块土地上“落户”并长期存在，是由于旧时特定生活环境中的屈家营人对它的需要。这种需要，是建立在该村传统的社会、经济、文化、信仰、习俗基础上的需要，“音乐会”这一传统文化的传统价值(亦即原有价值)，正是体现在它对这些需要的满足方式中，归纳起来，主要有以下几个方面：

1. 实用价值　旧社会，信仰意识在人们精神生活中占有支配地位，信仰活动也就成了社会生活中不可缺少的大事。全村性的信仰活动需要举行祭祀仪式，祭祀仪式需要有娱神之乐。“音乐”，是屈家营祭祀娱神的手段，在满足村民对神的冀求心理方面，体现着作为一种工具的实用价值。村里任何一家都难免要遇丧事，长辈去世，子女必行丧礼。这是几千年形成的礼仪习俗，天经地义，非遵守不可。“音乐”作为一种礼仪乐在本村丧礼仪式中发挥它的作用，从另一方面体现了它对村民的实用价值。

2. 审美价值　该村的“音乐”虽然在正式的社会活动中，在名义上担负着娱神娱鬼的任务，但它毕竟是存在于现实生活中的一种艺术，能够欣赏它的不是冥冥世界的神鬼，而是现实世界的人。它虽然为神鬼演奏，但实际上是被人所享用。乐的雅俗观念和优劣等级，仍然是以人的审美标准为出发点。“音乐”在本村具有尊严，具有地位，正说明村民赏识它、爱护它。试想在那文化生活贫乏单调的穷乡僻壤，清新优雅的“音乐”曾带给人们多么美好的感受和宽慰！“音乐”满足着这个小村庄的审美需求，体现着它的审美价值。

3. 文化价值　“音乐”传入屈家营之后，在这块土地上生根、发芽、结果，经过长期生长，成了屈家营传统文化的一个重要组成部分。当它在村里民俗事务中发挥作用的同时，还深刻地影响了村民的思想感情。“音乐”以它的美塑造了人们的情趣，以它的作用感染了人们的行为。“音乐”渗透在屈家营人的传统文化中，是该

村传统文化中具有重要价值的一种因素。

屈家营村在历史上经过了明、清两代封建王朝，经历了民主革命以来的一系列时代变迁，但外界社会的风云变幻并没有从本质上改变这个平原村庄的社会生活。直至解放前夕，这个村基本上仍保持着封建社会遗留下来的传统生活方式。“音乐”这种产生于封建社会的传统民间艺术，它在与之相一致的社会环境中，就像生长在自然生态环境中的山花野草，靠着“天然”条件自然长成，长期生存。只要这种自然生态环境不发生剧变，“音乐”的用途、性质、价值及“音乐会”的地位就会保持原有的平衡状态。然而，人不是为音乐而存在，相反，音乐为人而存在。人要发展，社会要进步，中国人要摆脱封建制度的桎梏，要创造一个新世界，破坏那个旧世界。这时，适应旧艺术生长的自然生态环境也必然遭到破坏，旧的传统艺术也不得不寻求新的生存方式以适应新的生存环境。

那么，新中国成立后屈家营这个乡里社会有何变化？“音乐会”的民俗内容同解放前有什么区别？它以怎样的方式生存了下来？在今天又处于何种境况？这一系列新问题都需要我们重新审视，重新认识。

八、解放后“音乐会”民俗内容的变化

“音乐会”民俗内容的变化是由于屈家营社会生活的变化。屈家营社会生活的变化是从新中国成立以后开始的，“音乐会”民俗内容的变化也从这里开始。

解放后，村民解放思想、破除迷信，废弃了求雨、拜庙、敬神等旧俗，“音乐”在这类活动中的用途也就自然消失。即使乐队的有些传统活动仍然保留，也是形存实亡，原有的民俗内容业已改变。如“游庙”拜神的仪式成了为村里群众拜年的“踩街”活动，庙会娱神的旧俗转化成春节文艺调演。又如，尽管仍为丧事演奏，但其中的念经仪式已被剔除，那种超度亡灵的宗教内容也就变成了安慰死者的单纯意味。“音乐”除了残存的一种传统用途——吹丧事之外，新社会“音乐”的主要用途是乐手们自我娱乐。其他社会性的活动在解放以来是屈指可数的，一次是庆祝人民公社成立大会上的演奏，另两次是 1980 年以后代表屈家营参加县里组织的春节文艺调演。

由娱神娱鬼为主转向娱人为主，使得该乐的社会特性也变得模糊起来。过去，“音乐”主要是为祭祀礼仪而存在的一种“乡俗雅乐”，现在，它既保留着为丧礼演奏的礼仪乐性质，同时又以审美娱乐丰富农村群众文化生活的名义而存在。它的社会特性既带着传统的痕迹，又具有新社会赋予它的时代特点。

由于“音乐”的用途、性质及其存在价值的变化，“音乐会”在村里的地位也随之发生了变化。新社会，该会不再是为村里重大民俗事务而存在的全村性的会了，而基本上是为乐手们自己或个别人家的丧事而存在的乐手们的会了。会的显要地位随着乐的被冷落而降低，会的社会作用也在新的社会组织结构中，在新的生活方式和人际关系中衰减。

一系列变化破坏了这一传统事物的生态平衡，在这失调状态中，它要想继续生存下去，就必须寻求新的生存方式。

九、新的生存方式

解放后，屈家营“音乐会”的生存方式有一个显著的新特点，就是“保护生存”，即采用人为的保护办法使之继续生存下去。这种生存方式也是解放后各地同类民间乐会生存方式的一个共同特点。当然，如果不受到外力的侵扰和威胁，就没必要进行人为的保护，事实上解放以来就已有许多民间乐会由于不适应新环境或由于种种原因而纷纷消亡。面对民族传统文化所遇到的艰难处境，政府从一开始就明令保护这类传统文化艺术。这也是新社会出现的一种新现象，因为在旧社会，民间乐队是没人过问关心的，从来就处于自生自灭的自然状态。政府的保护政策，是这类乐会“保护生存”方式的前提。不过，要使它们能够生存下去，除了来自社会方面(包括政策、方针，地方行政部门和基层领导的扶助等)的保护外，还必须依靠会里的自我保护。另外还有个不可缺少的保护条件，即文化地理环境的保护。屈家营“音乐会”之所以能完好地保存至今，正是由于具备了这三个方面的保护条件。

1. 社会的保护

屈家营“音乐会”的社会保护条件主要依靠两个方面：其一是村党支部的保护。因为国家有保护政策，该村党支部也态度明朗地要保护并支持本村“音乐会”。有趣的是，这个村的历届党支部书记或支委中，均有“音乐会”成员，他们在解放后仍一直积极参加乐队活动。支部人员的行动无疑给该会以政治上的保护和精神上的鼓励，此外他们还从物质上、经济上给该会以援助。如，1980 年支部由大队经费中给“音乐会”的一次拨款就达千余元。其二是村里群众的保护。解放初屈家营人口约 1000，现已接近 2000，其中解放前出生的人口约占现有总数的 60%。解放前出生的老一代村民中，约有 10%曾在“音乐会”学过事，其余人也都从小深受“音乐”熏陶，或与会里人有着亲缘关系，他们的审美趣味同“音乐”结下了不解之缘。如果抛却那些由信仰、风俗和旧意识而形成的价值观，单纯从无私的审美价值出发，他们对“音乐会”的兴趣和感情仍不减当年。同时，他们认识到“音乐会”是屈家营的文化遗产，是先民留给本村人的共同财富，即使从狭隘的私有观念出发，“音乐会”也应由全体村民珍惜和保护。这种社会心理至今仍存在于老一代人身上，例如，前不久还有村里遗老告诫会里人说：“这是咱村的宝贝(指‘音乐’)，可不能外传哟!”既不肯外传，岂肯让它失传？解放 30 多年来，60%的这一部分老一代人一直是该村社会事务的支配力量，他们的志趣、态度和行为，是富有影响力的社会势力。解放后这一势力的继续存在是该村“音乐会”继续生存的强有力的一种社会保护力量。

2. 自我的保护

如果仅有社会方面的保护而无会里的自我保护，“音乐会”是不会存留至今的。会里乐手们都从十几岁入会学艺，苦心习练了大半生，怎舍得轻易放弃此好？因而

他们对本会有着强烈的保护意识。尽管时代已变迁，会的荣誉地位已不及往昔，但他们的志趣、爱好和对会的依恋之情犹存，有一种对本会进行自我保护的责任感。解放后，他们经过剔除封建糟粕，改变活动内容等变通方法，使本会能够坚持存在下去。乐手们有空闲时便经常聚在一处，为自己，也为村里“知音”合乐演奏。遇到会里有正式活动，他们宁肯放下农活也按时参加。他们还积极捐钱以保证活动开销，遇到经费困难时，便想方设法申请各方面的援助，并且还置办了一套酒宴餐具供村里人租借，以解决少量经费。会里不但注意乐器、乐谱的保存、更新和续抄，而且还重视接班人的培养。1961 年就曾请过一批学事的，这批人中现仅有二人在会，不过其中一人(39 岁)已被推举为“总管”，担负着保护本会的重任。当“音乐会”遇到有政治运动干扰时，乐手们便谨慎收藏好乐器乐谱，以便伺机再兴，因而，即便在“文革”的浩劫中，会里也未蒙受重大损失，“文革”后 1980 年才能得以复兴。该村该会就是在这种顽强的自我保护过程中生存下来的。

3. 环境的保护

谈到文化地理环境的保护，人们不禁要问：这个地处北京、天津、保定三大都市夹缝中的屈家营，这个被工业文明和现代文化包围着的平原小村庄，如今，为什么会完好地保存着这个从未被人注意过的传统音乐？为什么《民间器乐集成》的普查队伍竟然都没能涉足到这里？原因何在？的确值得我们深思。应该承认，我国目前仍存在着城市文化和乡村文化的明显差异，这种差异是由不同的生活方式(包括生产方式)造成的。同类文化之间，即使远隔千里，也有趋同性；不同文化之间，即使近在咫尺，也有一条鸿沟。工业和商品经济发达的城市或城镇，更容易接受新文化、新事物，更具有开放性，而那些基本上仍保持着传统生活(生产)方式的村庄或乡镇，在文化方面则更具有保守性。因而，在远离城市的边远地区或各大城市之间的边缘地带，便有可能形成一些传统文化(艺术)保护区或保护点。屈家营正是位于三大城市边缘地带的一个传统文化保护点。该村解放后仍以粮棉生产为主，没有发展商品经济和社办工业，仍旧保持着自然经济的封闭状态，外部文化对其影响甚少。它虽地处在首都的眼皮底下，交通便利，举足可至，但解放至今，村里从未有过文艺团体光临，新文艺对它的冲击甚微，加之村里历来不唱民歌不演戏，在全国电视普及之前，一直保持着比较单纯的文化环境。会里人和村里人之所以能有足够的力量去保护这个“音乐会”，其“音乐”之所以能够保持它的纯洁性和原貌风格，同这种文化地理环境的保护作用是分不开的。

十、危机与挽救措施

应该指出的是：屈家营“音乐会”的上述生存方式，主要是解放后 30 年中的基本状况，形成这种状况的一个根本原因是老一代人的继续存在而形成的传统文化的历史惯性。随着历史的推移、老一代人(主要是乐手)的逐渐谢世，惯性力必然松弛、消失，“音乐会”的保护条件就会逐渐丧失。与此同时，随着人员的更新换代，随

着农村经济的逐渐繁荣和城乡差别的逐步缩小,乡村文化也正在向城市文化靠拢。尤其是进入20世纪80年代以后,大众传播媒介如录音、电视开始迅速普及改变着传统文化的保护环境。这一切都是社会发展的必然趋势。屈家营“音乐会”也在这新时期的新趋势面前预感到自己的生存危机——会员逐渐老化,“音乐”即将失传,这是30年以后的今天摆在他们面前的现实问题。于是,会里请热心的村长六上北京,四处奔走,呼吁求援,这才吸引了北京各有关方面对眼皮底下这个从未有人注意过的“音乐会”的关注。1986年春季,中国艺术研究院音乐研究所有关人员在村长的带领下前往屈家营,对该会该乐进行了考察采访,后又派专车前往录音、录像。这是该村“音乐会”第一次对外打开门户。此后,中央广播电台、中央音乐学院、中国音协、河北音协、《北京音乐报》、固安县政府等单位的专家、学者、教授、干部也都络绎前去采访、录音、讲话、鼓动。接着,音乐研究所决定让我们对其深入研究;中央音乐学院打算派人前去“学事”;中央广播电台准备播放宣传;《北京音乐报》、《河北日报》也都作了报导,有关单位还给了“音乐会”一点资助。一时间,埋藏至今的这个“音乐会”达到它有史以来最开放、最热闹的时刻。乐手们在这突如其来的新情况面前深受鼓舞,决定立“音研”首次采访日为本会第二个纪念日(第一个是纪念师旷),决心尽全力保护和振兴本会。

外界的这许多行动为之大造了声势、鼓舞了士气、激发了热情,但这一切都不是挽救该“音乐会”危机的根本措施。有关部门的有限资助,不过是维持其眼前生命的“强心针”,科研机构、电台的录音、录像,只能做到将这份“文化遗产”保存入档或公之与众的作用,由专业演奏家学会并演奏,充其量只是接受了这一传统音乐文化的“成果”。但作为民间传统音乐文化“现象”本身的生存,只能靠它自身在民间延续,归根结底,要靠屈家营年青一代农民将他们祖先的这份遗产接受过来,延续下去。其实,“音乐会”早就认识到这个问题,但由于种种原因,会里一直没有能力解决好这一根本问题,以至于造成20多年的“音乐”人才断层,使“音乐会”面临危机。而解决危机的唯一有效措施,仍然是从村里请人学事。目前,会里已开始准备采取这一措施了。

那么,屈家营“音乐会”的师傅们能否凭借自己的力量尽快找到继承人呢?屈家营村的年青一代有无热情去继承祖先的这份宝贵遗产呢?这一点我们尚难断言,因为在传统文化的历史长河中,解放后36年的变化不过是短暂的一瞬间,我们只看到了一瞬间的变化,将来会怎样变,只好让历史去验证。

(原载《中国音乐学》,1987年第2期)

甘肃、青海“花儿会”采访报告

乔建中

我国甘肃、青海部分地区每年一度的“花儿会”，是一种自发性很强的民间歌唱活动，至今仍在盛行。由于同类活动在其他地区已因生活方式的变化而愈来愈少，又由于这一带是多种民族文化长期交融、互相撞击而又互相吸收的区域，因此，作为一种播迁于六、七个民族之中的文化现象，“花儿”及“花儿会”在近些年越来越引起民族学界、民俗学界、民间文学界、音乐学界、方言学界乃至宗教学界的广泛注意，并力图从不同的视角去研究、揭示出其中包含的多种学术价值。出于同样目的，笔者在1983年7月—8月间与同好张式敏、郝建民同志一起对“花儿”作了一次采访。足迹所及，计有甘肃之兰州、康乐、临夏、积石山、广河、夏河，青海之西宁、湟中、互助、乐都、同仁、循化等十余个市、县；重点采访的歌手共二十余位，其中包括汉、回、土、藏、撒拉等民族。50多天的采风生活，不仅使我们领略了陇中高原，青海川区、牧区独特的风光景物，更使人难忘的是规模盛大、场面动人的“花儿会”。作为民歌研究者，有机会现场观察这一歌种丰富多彩的演唱活动，亲身感受它与当地各族群众的生活与习俗之间的密切关系，的确是一种莫大的快慰。

从7月12日到24日，我们分别参加了四次形式不同的“花儿会”：

1）甘肃康乐县莲花山“花儿会”（7月12日—7月15日）

2）青海湟中县塔尔寺“花儿会”（7月21日—7月22日）

3）青海互助县丹麻寺“花儿会”（7月21日—7月22日）

4）青海乐都瞿县寺“花儿会”（7月23日—7月24日）

其中，莲花山、丹麻寺、瞿昙寺的“花儿会”更具代表性，故分述如下：

一、莲花山“花儿会”

一、背景方面的直观印象

“花儿”传播区的地理、地形风貌，完全是一派高原景色：高山大川，纵横交错，登高山而望平川，顿生苍茫寥廓之感。由于流传范围广大，“花儿”形成了不同的地域分支。其中最明显的是两大系统：一系以甘肃的岷县、康乐、临洮、临潭为中心，称为“洮岷花儿”；另一系以甘肃临夏地区诸县、青海东部川区诸县为中心，因此地属古河州辖境，所以称为“河州花儿”(或称“少年”)。又因它们均在黄河、湟水流域，故也称为“河湟花儿”。流行于宁夏固原、西吉、同心、海原的“花儿”，因与“河州花儿”相近，一般将它归入后者。两个系统的“花儿”，在唱词格律、曲调构成、歌唱方法、对歌方式及音乐风格方面都有一定的差异。

1. 会址选择

莲花山“花儿会”是“洮岷花儿”中最负盛名的歌会之一。该歌会以甘肃康乐县莲花山北麓的积古川为集中地，因此而得名。其所以成为歌会会址，具备三个条件：①莲花山坐落在甘南藏族自治州、临夏回族自治州及定西专区(即历史上的洮州、岷州和临州)的交界、处于临潭(卓尼)、康乐、和政、广河、临洮、渭源的中心，故有“总统三州六县”之誉。这样优越的位置，使它很容易成为周围各地各族人民经济、文化的聚散之地；②莲花山主峰海拔 3700 米，远眺山巅，五个山峰有如恣意伸展的五个莲瓣。主峰一侧的姊妹峰，在白云缭绕之中，有若神姿仙态。山上有九眼泉，水帘洞等景观。为著名的“洮州八景”之一。各方游人对此颇为神往；③据山上残存的铁瓦片标记，大约从明代嘉靖年间(1522—1566)开始，莲花山上陆续按道教教义修建了不少寺庙殿堂，如头天门、二天门、三天门、美宫殿、紫霄殿等。这些建筑为莲花山增添了宗教内容，故又成为善男信女、居士香客们向往的圣地。

2. 会期选择

莲花山属陇中高原，全年无霜期较短，唯农历六、七月气候温和宜人。特别是六月上中旬，草木茂盛，小麦、油菜花、蚕豆等作物收获在望。当地农民正好有一段空闲去“朝山浪会”、求神拜佛，以便在身体和精神方面都得到放松。莲花山四周的“花儿会”，每年农历正月至十一月，时有所见，约有几十次之多。但最壮观、最有代表性的，则是从六月初一开始在山麓下举行的这一次。为此，这里民间干脆就称之为“六月会”。至于娱神的庙会和自娱性的歌会之间的关系，一般说来，庙会的历史比歌会要久远些。民谚云：明朝年间洪武年，莲花山上就朝山。说明庙会活动可能在那时已经出现，而清初诗人吴镇(1721—1792)“花儿饶比兴，番女亦风流”的诗句，则透露了“花儿会”形成的下限年代。总之，人民群众的选择已经反映了他们对于生活的追求及判定标准。他们每年一度在这里浪呀、唱呀，把他们对于大自然杰作的赞美、对于爱情

的向往，都化作激情的歌唱，飘飘洒洒地留在这天宇之间。事实上，从已经记录下来的资料看，大多数“花儿会”会址都设在这种风景优美、又有宗教意味的地方，也都安排在收获在望的六月，表明了歌会、庙会与农业季节之间的天然联系。

3. 程序、民俗

莲花山“花儿会”是一个序列性的民间赛歌大会。全过程包含了一系列浓厚丰富的民俗内容。从六月初一到初六，歌会大约要经历以下程序：拦路—游山对歌—夜唱—披红—敬酒话别。它可以作为我们了解当地社会风尚、群众的气质性格和心理特征的一把钥匙。其中给人印象最深的是“马莲草拦路”。每年会期一到，附近各县的群众就向莲花山出发。也就在这时，在通往莲花山的大道小路口，居住在附近的群众都要自发地拉起一道道马莲草绳，挡住那些“浪”会者，要他们即兴编唱，留下一首首“花儿”。否则就不让他通过。在这样的对歌中，往往能生出许多有趣的故事。

我们是乘车赴歌会的。当我透过车窗第一次看到拦路者与被拦者正在对歌时，心情十分激动。早在40多年前出版的《花儿集》(张亚雄编)中，就有这一场面的记载。如今，历史经过了巨大的转折，当地群众却仍遵循着往日的习惯，可见传统的支配力远非人们想象得那么容易消失。车停下来了——因为一条马莲草绳竟然也横在我们的面前。我们无“歌”以对，只好请车上一位搭顺车的妇女代劳方得放行。

拦路对歌之习，恐怕不自近代始，也不仅在这一地区有。据20世纪50年代中央音乐学院方暨申同志在贵州东南部侗族地区的实地考察，那里也长期沿袭这一习俗。不过，它不只是在歌会期间，而多在平日进行。只要有客至侗寨，男女青年便要牵手拦路，并用什物挡道，自己先唱“拦路歌”、再请客人唱“开门歌”，彼此唱和多次后，客主双方才徐徐入寨。各地各族的拦路歌可能在形式、内容、唱法上有诸多不同，但目的是一致的，即都与古代所谓“歌试”相近。莲花山“花儿会”上的拦路歌还有另外的作用：使各地来的歌手在更大的对歌活动之前有一个预习的机会，同时大家也可以从中取乐，使“花儿会”更加富有节日气氛。

“游山对歌”是指人们到了山麓之后，一边上山观景，一边寻找歌手，竞相对唱。这样要持续两天。大约在初三晚上，人们开始撤向25里之外的王家沟门。初四清晨，莲花山下几乎是一片沉寂，但王家沟门的大河滩上，却热闹非凡，歌声四起。特别是到了晚上，人们拢燃篝火，分摊对歌。这，就叫做“夜歌”。

初五白天，歌会参加者再次转移到附近的紫松山下。在这里，人们或自发、或有组织地给对歌的优胜者戴花、发奖，当地称“披红”。然后，各路歌手举杯祝贺，相互话别，约定明年再见。莲花山“花儿会”至此才算完全结束。

要特别指出的是，据我个人观察，莲龙山“花儿会”并不是一个单纯的歌节，它同时是一个庙会，也是一个物资交流大会。人们每年到山上来，有的为了旅游赏景(西南少数民族谓之玩山、要山)，有的为经商，有的为求神拜佛。其中经商、旅游者的比重愈来愈大。因此，它实际上是当地的一种综合性社会文化活动。

当然，当地人爱唱“花儿”、听“花儿”的意向也是十分明显的。无论是谁，只要有人邀唱，一般不推辞，稍加思考即可引吭而歌。我曾在莲花山上碰到几位专诚求神的妇女，当我请她们唱一曲“花儿”时，只见她们互相暗示了一下，便张口唱道：

给你唱个啥是好？
唱个老鼠啃葡萄，
怎是哪哒啃起好？

从中可以反映出当地群众的即兴编唱能力，也说明除了专门来“漫花儿”的歌手外，连一些求神者也照样能唱。因此，这一综合性的社会文化活动以“花儿会”命名也就是可以理解的了。

二、对歌方式、创作特点

莲花山“花儿会”上的对歌场面是十分壮观的。歌会伊始，在枳古川通往山顶的路上，各地歌手便相继汇合，组成一道人流。他们常常是三、四人(或五人)一组，每人手执彩扇聚于一把蓝布大伞之下(近来也有用新式折叠伞的)组成一个基本对歌单位，俗称“歌摊”。他们的一侧，另有一个同样人数的“歌摊”。两“摊”边走边对，彼此酬和，诸位歌手边唱边摇彩扇，神态自若，表情丰富。歌手之间，或是不期而遇，或是有约在先，各自代表某一乡村，要在这里比试高低。

每个“歌摊”至少有一位才思敏捷、善于即兴编词的“歌头”，当地人称“串把式”或“串班长”。在全部对歌过程中，“串把式”是各“歌摊”的灵魂，他本人掌握多少传统歌词、他的即兴创作能力是对歌能否取胜的关键。

各“歌摊”对歌的基本形式是：以A、B摊为一个对抗组，两组可以是男与男、女与女对，也可以是男与女对。一旦对歌开始，A摊“串班长”首先把想好的词耳传给A摊之甲，甲随之开唱，与此同时“串班长”再将第二句唱词耳传于乙，乙张口后，他再把第三句传于丙，有几位歌手，他就须编几句词，一般是三、四、六句为一段，歌手人数也就与此相应。等最后一位歌手唱完之后，大家和唱一句“花儿哟、莲叶儿啊”，表示结束。在A摊轮流歌唱时，B摊“串班长”一方面要聚精会神地听对方唱些什么，同时也开始打“腹稿”，并在对方和唱最后一句时，按照A组的方式，将唱词一一耳传给本组歌手。从甲开唱到丙或丁唱完，前后不过几十秒钟，但那些“串班长”们个个成竹在胸，一点也不慌乱。有时要对唱一两小时，而他们却能应对自如。这是一种奇特而又神速的创作活动。在莲花山下，可以随时欣赏那些才华横溢的“串把式”的即兴表演。

三、音乐文学形态直观

甘、青“花儿”所使用的曲调，大都称为“令”。莲花山“花儿会”中用来对歌的曲调基本上只有一个，当地叫“莲花山令”。

这个曲令具有如下特征：

1. 唱词结构

一般分为单套、双套。单套为七言三句体，双套为七言六句体，此外也有七言四句体的。单套唱词有两种体式，一种是首句起兴，后两句为主题，如“尕白杨做桨呢，我的精神你长呢，河里的鱼儿水养呢。”另一种是没有比兴句，开门见山，直接进入主题，如“朋友遇着莲花山，唱开花儿心上宽，就像孔雀戏牡丹。”这种三句结构有久远的历史传统，并有某些偶数句体不可代替的韵律美。大多数唱词的韵脚都很讲究：有押尾字、押第六字、第五字及“一腔两韵”、“三转腔”等多种形式。其中“一腔两韵”十分奇特：

> 莲花山上的蛐蜒路，我像黄花扯曼呢！
> 太阳上来火炼呢！三天不见想糊涂，
> 你像牡丹打骨朵，心从口里扯断呢。
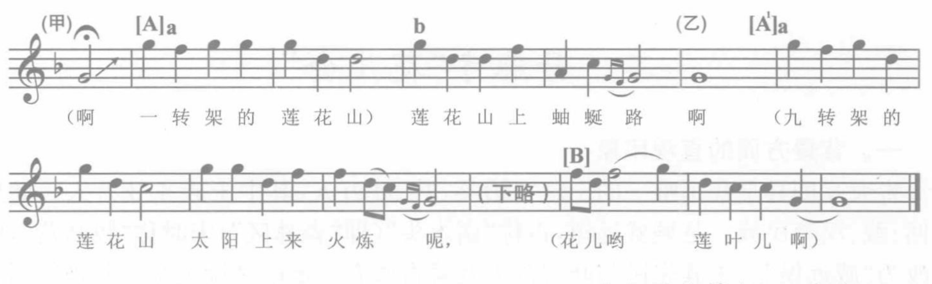
一、三、五为“路”、“朵”、“涂”；二、四、六、句为“炼”、“曼”、“断”。隔句相押，富于变化，有很强的艺术感染力。

2. 曲体

《莲花山令》是建立在以一对上、下句为基础的不断变化重复的连缀结构。基本段落的上句一段唱“起兴”句或“衬词”，下句唱正词。每次重复前用一个低八度主长音作“引子”给人一种绵延不绝、此起彼伏的印象。由于使用固定衬句，整个曲式扩充一倍，即单套（三句）唱词需六个乐句，双套（六句）唱词需要十二个乐句方可完成。

该令的基本段落如下：

莲花山令



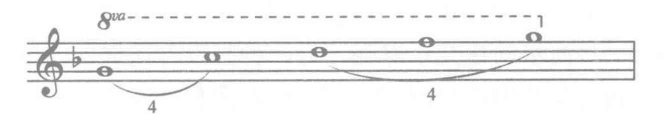
小穷尕妹等/唱　建中/记

其结构模式为：

$\overbrace{a+b}^{A}$　$\overbrace{a^1+b^1}^{A^1}$　$\overbrace{a^2+b^2}^{A^2}$　$\overbrace{a^3+b^3}^{A^3}$　$\overbrace{a^4+b^4}^{A^4}$　$\overbrace{\text{(和唱尾句)}}^{B}$

3. 音乐语汇、音调结构

《莲花山令》的音乐性格极其单纯、简洁。它的基本音调是当地方言的夸张和乐音化。因此旋律具有十分浓厚的陈述性特征。它的音调结构则属于“双四度音列”：



这种音调结构与整个西北地区汉族民间音乐旋律框架有十分密切的联系，棱角鲜明，气质粗犷，突出地表现了当地人民群众的奔放性格。

《莲花山令》的节奏因素也很单一，四分音符是它的基本节奏单位，这对于音的陈述性和单纯性特点起了重要的造型作用。

4. 唱法

莲花山“花儿”会上的歌者，无论男女，一律使用假嗓演唱，而且起调很高，冠音可达到 g^3，当地人称此种唱法为“尖音”。形成这种唱法的原因很复杂。首先，任何一种艺术表演的存在方式都力求与环境取得一致。莲花山周围，天高地阔，山高峰险，歌者置身其中，天作幕，地为台，必然引起某种豪壮的心理冲动。这样，在他们看来，只有高亢、粗放、尖锐的假嗓才可以和恢弘阔大的环境相平衡。其次，本地人素以豪爽、率直的性格著称，对艺术格调的追求也同样有高、尖、强的倾向。这不仅体现在《莲花山令》中，而且戏曲如秦腔、陇剧，民歌如岷县《二郎山令》等都注重“尖音”唱法。再次，莲花山“花儿会”的长期实践，反过来影响了人们的审美习性，使之变成一种稳定性的技术因素。

5. 音域：g^2-g^5，而且男女同调。

6. 莲花山“花儿会”上只用一个曲调，因为歌手们在对歌时，精力主要集中在唱词上，因此他们尽量把曲调变得单一、易记，而不至于变成负担。这种选择，南北各地，汉族或少数民族大抵如此。这恐怕与对歌的功利目的直接有关。

二、丹麻寺“花儿会”

一、背景方面的直观印象

青海互助县是我国唯一的土族自治县，共 30 万人，其中土族 4.3 万人。此外有回、藏、汉等民族。县城威远镇，古称“诺木头”(即“森林区”)宋时称“牧马营”，明代改为“威远堡”。土族先民与吐谷浑人及蒙古族有一定的亲缘关系。其现行语言属阿尔泰语系蒙古语族。

土族民歌是其民间文艺最重要的一部分，有“赞歌”、“问答歌”、“舞蹈歌”、“婚礼歌”、“山歌”(即“花儿”)等多种体裁，互助县境内的“花儿会”，最著名的是五峰寺，会期在农历六月初六。其次就是我们此次前往的丹麻寺“花儿会”了。

1. 会址选择

据当地同志介绍，丹麻寺是座喇嘛寺院，其始建年代不详。“花儿会”会址就设在离寺院不远的地方。这是一片宽阔的河谷，西侧有一条湟水支流经过。我们到达时，只见在一片不大的空地上临时搭了一个戏台，正演着秦腔传统戏。戏台周围则是各种帐篷和临时铺店，出售日用百货、食品及其他山货。离戏台大约三四百米处，才是“花儿会”的中心，两者相距颇远，彼此互不干扰，各有各的听众。

2. 会期选择

一般固定在农历六月十二、十三日。这种选择与前述莲花山“花儿会”会期理由基本相同，兹不赘述。

3. 民族、民俗

丹麻寺“花儿会”以土族群众为主，亦有藏、汉、回各族参加。因此，它给我们的第一个强烈印象是赴会者大都穿着鲜艳，颇具民族特色。一般说来，土族男装已接近汉族，但在会上有时也能遇见穿着小领、斜襟短褂、外套黑色坎肩的土族青年；土族妇女以穿斜襟长袍、腰系彩带为主，喜欢戴帽子。帽子形状有两种：一种是顶宽底窄的镶边帽，一种是毡礼帽，大多数少女都在帽子周遭扎一圈绢花作为装饰，十分引人注目。

土族群众性格豪爽，更有饮酒对歌、以酒待客之俗。

二、对歌方式

丹麻寺“花儿会”的规模并不太大。前来赶会者，有的兴趣在听戏，有的兴趣在购物，而对唱“花儿”，似乎只有少部分“把式”（花儿唱家的俗称）和平日爱听“花儿”的人们才热心此道。这三类人加在一起，大约有两三千人。土族民歌虽有不少品种，但在“花儿会”上，只唱被称作“少年”的那一部分，这是因为它们属于“野曲”（即情歌）。在当地，无论是野曲“家”唱，或家曲“野”唱，都被认为是犯“忌”的。这一有关民歌的“家”、“野”观念，在所有“花儿”传播区都相当明确并恪守不渝。

土族歌手对歌时，习惯于席地而坐，面前摆上酒瓶、酒杯。歌手一般是两位对两位。两位当中必有一个是“主唱”者，由他把握己方的节奏、速度、调高，另一位则基本上是随唱，或称“陪唱”。这种“二对二”的并唱是丹麻寺“花儿会”对歌的基本形式。除此之外，有些汉族歌手则以“一对一”形式对歌。他们大都有声色的嗓音，所唱的曲调也是《白牡丹令》、《河州三令》、《好花儿令》三类，与土族歌者所唱完全不同。

在“花儿会”的一角，我们见到一群藏族歌手围成圈形，两位歌手立于圈中手舞足蹈，口唱“酒歌”，每唱完一段，就驻足饮酒，然后再拥出另外两人跳舞唱歌。其歌、其舞都颇有些古朴的原始风貌。

三、音乐形态直观

我们在丹麻寺“花儿会”上采集到的曲令计有《尕联手令》、《杨柳姐令》、《黄花姐令》（以上为土族曲令）、《水红花令》、《三令》、《满口腔》（即《河州令》）和藏族《酒歌》等。其中，对歌时使用最多的是《尕联手令》。其旋律轮廓如下：
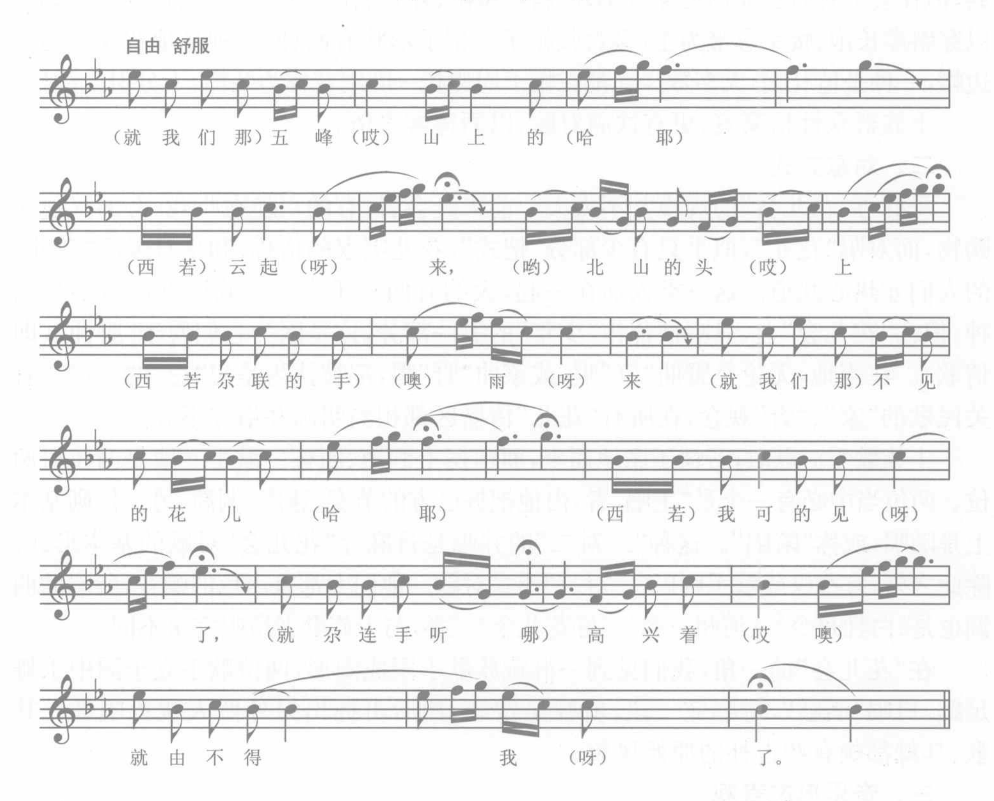
1. 唱词结构、衬词

土族“花儿”曲令均属“河州花儿”系统，它的唱词结构的基本规格是：四句体七言单字尾与七言(或八言)双字尾相间，如下：

> 鸽子 背的 双哨儿，
> 千里路 它飞去 送信；
> 死了 埋在 一处儿，
> 不枉说 阴世上 维人。

这是一种格律较严谨的民间歌体，其句尾的节奏和顿挫蕴含着一种特殊的美感。特别是双字尾句两次出现，加强了整个结构的完整性和稳定感。

尕联手令



东明寿、东明福 唱 建中 记

土族“花儿”中也频繁地使用各种衬词衬腔。而且，这些衬词正好成为区别于其他地区和民族的“花儿”的一种标志。如前例中的“尕联手”及“黄花姐”、“杨柳

姐”、“梁梁儿上来”、“好花儿”等，它们与相应的旋律片断结合在一起，被用在某一固定部分，起到连接、扩展或加强表情的作用。同时，以上述衬词命名的曲令，已成为土族花儿的代表性曲目。

2. 曲式

以“尕联手”为例，它基本上属于加衬的上、下句体。上、下句句幅不等，上句较长大，下句稍短，上句一般不加独立的衬句，下句句间有一短衬，两句分别由两个句逗组成。其图式为：

$$\overset{A}{\overbrace{a+b}} \qquad \overset{B}{\overbrace{a_1+c}}$$

四个句逗的结音分别为 mi-do-mi-sol，它们之间形成较紧密的呼应，已初步具备了“起、承、转、合”的逻辑关系。因此虽然采用了朗诵调式的自由速度，但音乐的展开却十分严密、完美。

3. 音阶、音域

“尕联手令”的旋律进行有明显的五声性特征，而且全曲几乎没有任何跳进音型。这同“河州花儿”的其他曲令形成很鲜明的对比，大多数土族花儿曲令如《黄花姐令》、《梁梁儿上来令》等也都是由五声性级进音型构成的。该曲令的音域为 $g-a^2$，与《莲花山令》大体相同，但音区偏低。

4. 唱法及音乐性格

土族“花儿”以本嗓演唱即当地的“音”唱法为主。有时偶用“尖音”。《尕联手令》悠长、奔放，有浓厚的抒情性，特别是每个句尾拍高音，都喜欢作较长的延伸，而在临近结尾时又渐渐下滑，它已成为土族花儿曲令的一种明显的艺术规范。在表现上有很强烈的感染作用。

三、瞿昙寺“花儿会”

一、背景方面的直观印象

1. 会址选择

青海乐都县瞿昙寺周围。

该寺位于乐都以南 52 里处，“瞿昙”为梵文借词，原是印度历史上著名的领袖、战士、大臣的姓氏名。汉文史书中则把这个词视为佛教始祖释迦牟尼的姓氏。寺院始建于明洪武二十六年(1393)，是一座目前国内少有的保存完好的明代喇嘛寺。全寺依山而建，寺前有碾伯河流过，周围风景优美，为当地“十二景”之一。

瞿昙寺庙会的历史较为久远。当地人历来把农历六月八日至十三日定为赛佛节，其间从四面八方赶来朝山进香的人很多。其中一部分人是为了敬神，另一些人则为了游玩或贸易。在如此广泛的娱乐活动中，人们很自然地把他们所喜爱的“花

儿”也带进庙会。渐渐地，“漫花儿”成为一项非常吸引人的活动，最后，庙会也改称为“花儿会”。但仍保留着原来庙会的内容。

2. 会期选择

农历六月十四至十六日，这个日子紧接在赛佛节之后，是浴佛活动的继续。从“节令”的角度为言，这一会期的选择与前两种“花儿会”一样，主要是出于气候与农作物生长的考虑。

瞿昙寺“花儿会”的规模很大，每年至少有两三万人前来参加。同时，这里的庙会气氛很浓。特别是在寺院的周围，有许多佛教徒围成一圈席地而坐，一边虔诚、严肃地唱着佛曲，一边传递手里的黄表，几乎终日不停。下面，是我记录下的一段“佛曲”唱词：

> 三官主，坐云头，慧眼观看，
> 尘世上，闹嚷嚷，青水绿山；
> 杨柳枝，净水瓶，长青不断，
> 白鹦鸽，声声叫，国泰民安……

由寺院门前左侧往西，是绵延二里多的物资交流中心，一个个临时搭就的“货栈”，鳞次栉比，十分兴旺；河的对岸，有一个戏台。而在碾伯河两岸及物资交流中心的西端，有大大小小的树林，那里就是各路“花儿”唱家们的天地了。这样，会址就明显地分成四个部分。四个部分分别吸引了对它们感兴趣的顾客、观众和听众。就此而言，瞿昙“花儿会”的多种层次的内容和多功利性，就显得益发突出了。

二、对歌形式、习俗

参加瞿昙寺“花儿会”的主要是附近的汉族群众，同时也能见到藏族、土族同胞。这里对歌活动的突出特点是分散、自由。人们可以随便选择自己的歌伴或对歌之地。因此，如果站在寺院前向河滩地远望，到处都可以看到一堆一摊的对歌人群，可以听到来自四面八方的歌声。不过大多数歌手愿意到离寺院稍远的河滩一带的小树林中去，因为那样不受干扰，而且气氛也较适宜。

这里最普遍的对歌形式是“一对一”。两个歌手只要碰到一处，就可以彼此酬唱，如果有第三者插入，其中一人便自动停止。

但在许多歌手聚集一处时，也可能形成“交叉”对歌的局面。例如，在一次场面颇大的对歌中，先是一位女歌手(甲)起唱，她在歌中直接点名要另一男歌者(乙)与她竞唱；两人酬和数次后，又一位男唱家(丙)对女歌手开玩笑地唱道：你怎么只与他对歌而不理我呢？他刚落音，又一位女唱家(丁)接过去安慰他(丙)道：你何必介意，她不与你对我同你对。整个场面充满了风趣、机敏，引起了观众(听众)一阵阵哄笑。

另外，打擂台也是瞿昙寺“花儿会”的对歌形式之一。大概由于交通便利之故，

来自西宁、民和、湟源等地的“花儿”歌手总愿意在瞿昙寺比个高低。1983 年的擂台是借用“戏台”进行的。一个明显的对比是：打擂台之前，看地方戏的观众很少，而擂台开始后，立刻吸引了近万名听众。“花儿”擂台虽然是有组织的，但真正开始“对阵”之后，仍然十分随便、自由，各地来的歌手不拘一格，相互点名、点歌，与正规的演出完全不同。这种自发性与灵活性，也正是吸引当地群众的主要原因。
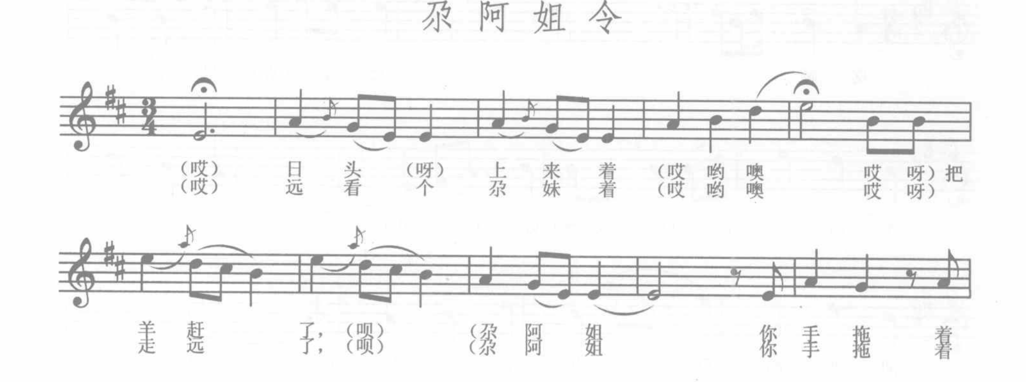
仔细观察，也能在这儿发现一些饶有趣味的民俗细节。例如，一些专诚听歌者都要主动准备一些冰糖（或水果糖），当某位歌手的歌唱感动了他的时候，便悄悄地把一块冰糖塞到那位歌者的手里（见图）。据说，甘、青一带的群众视冰糖为贵物，因为它象征纯洁与坦白。那么，“花儿会”上听众与歌者之间这种无言的交流就不可忽视了。
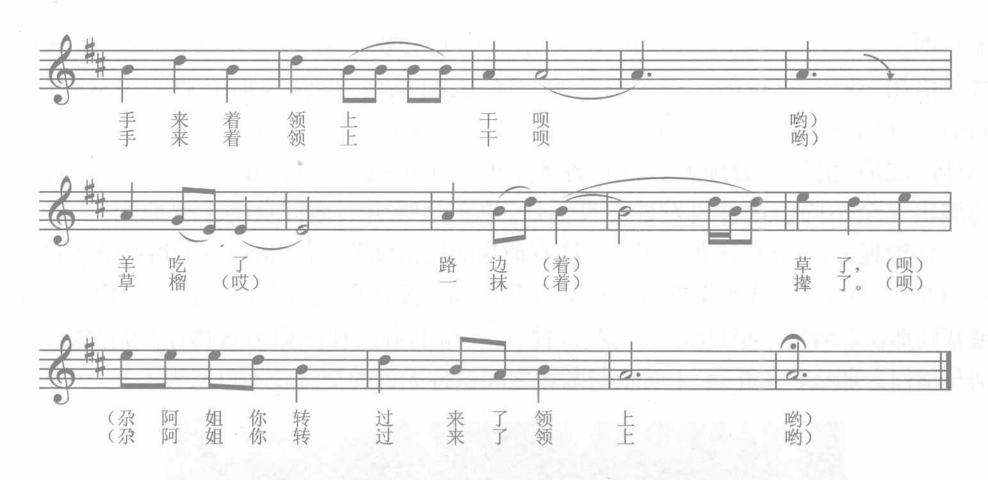


三、音乐形态直观

瞿昙寺“花儿会”上用来对歌的曲令约有六七种，如《河州三令》、《水红街令》、《尕阿姐令》、《咴呀咴令》、《尕马儿令》、《保安令》等。其中我们听到最多者是《尕阿姐令》、《咴呀咴令》和《河州三令》。这里先以《尕阿姐令》为例：

尕阿姐令
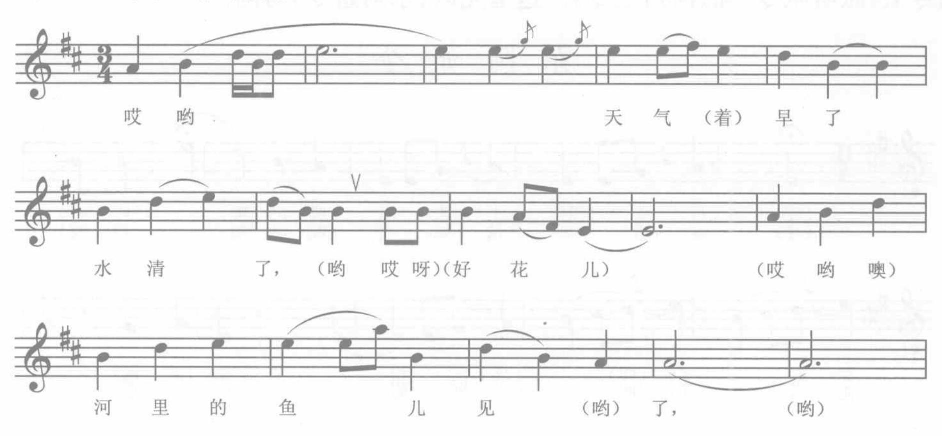




该令的歌词韵律和结构属“河州花儿”系统。全首词以诙谐的口吻歌唱了一位男青年对恋人的追求，其方言味十足、形象亦鲜明，体现了“花儿”文学的特色。全曲分作上、下两个大句，上句分作三个句逗，其后半使用长大的衬句，形成一个较完整的终止，下乐句一气呵成，并进一步加强了结束感。其结构图式为：
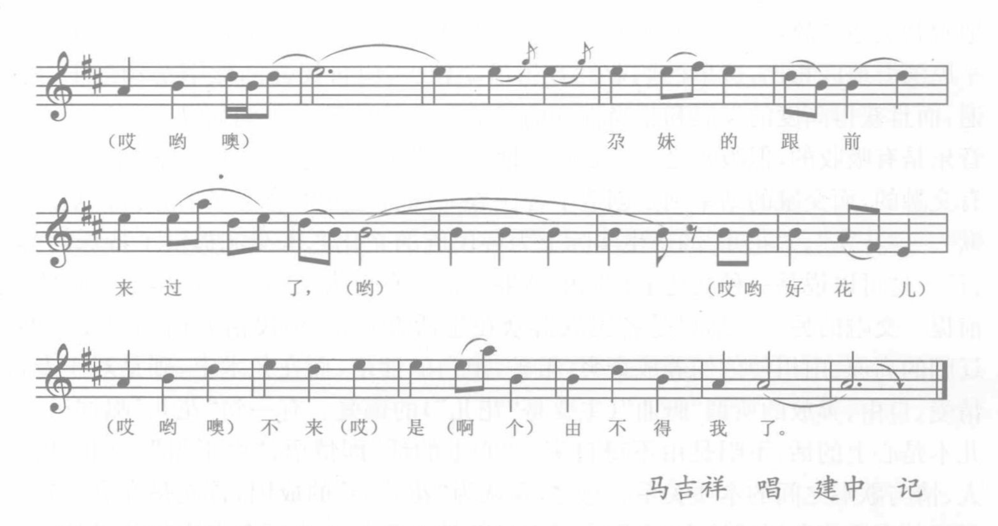
A				B	
引子 +	a	b	c	a^1	c^1
(6)	(4)	(8)		(4)	(5)
		衬句			衬句

它的特征是：句逗篇幅不等，词曲结合自由，衬句比重大，音乐进行顺畅、自然。

全曲由商、清角、徵、羽、宫五声组成，最有特点的是“商—清角”这一小三度音程。它冲淡了“商—徵”四度音调的跳动感，造成一种淡淡的忧伤，这是当地人民特定心态很准确的体现。从整体看，旋律性格是抒咏的，有较强的装饰性。它以商、徵、商为基本框架，以“商—清角”、“羽—宫”音调为媒介。造成了单纯、质朴、明快的音乐个性。

再以《河州三令》为例：





马吉祥 唱 建中 记

该曲令是青海东部、甘肃临夏各地“花儿会”上使用得最多的一支曲令。在这一流传地区，它有难以数计的变化体式，几乎每个歌手都有他们自己的行腔特点和处理方法。但总的轮廓即如上例，该曲令由上、下两句组成，中间夹一短的衬句。上句结于“羽”，下句结于“徵”，两句之间有很强的逻辑关系。但也有较大的灵活性和伸缩性。这完全是为适应对歌的需要而形成的。

四、篇末赘语

上述三种“花儿会”，时间、地点不同，规模和参加的民族成分不同，甚至各自的文化内涵也有所差异，但它们却是流传在同一地理环境、同一社会文化环境、并以传唱同一民歌品种为主的民间歌节。在获得上述强烈的直观印象之后，我还想提出以下几个问题。

一、“花儿会”的成因

传唱民歌，是任何一个民族的文化生活中的普遍现象。但它是否能形成有固定规范的传统歌节，却要取决于另外一些条件。在我国，凡是保留此种传统的民族或社群，绝大多数都生活在山区或高原。这是因为高原、山区在地貌上的天然封闭性首先造成了它的民间艺术品类的相对的单一性，除了民歌和歌舞外，其他由职业艺人表演的品类诸如说唱、戏曲等，在这一环境中不可能得到充分的发展。但无论如何，人们总要找到一种方式、选择某一艺术形式来满足他们的精神生活需要。这样，在选择的要求和供选择的对象之间，就出现了一个顺乎自然的契机，它可以说是形成“歌节”的首要原因。“花儿会”的分布主要在甘、青交界地带。从文化地理的角度来看，这里既是黄土高原和青藏高原的交接区，又是农业文化与畜牧文化的过渡地段，同时还是汉、藏两大民族聚居区中间的一个多民族杂居错处之地。由于

地貌和交通之故，它自身形成了一个有相当特殊性和独立性的社会文化环境。与平原滨海地区相比，这里的职业性音乐活动较少，但自娱性的歌唱活动却十分普遍，而且获得高度的发展和相当程度的保护。它对外部文化例如汉族中原地区的音乐是有吸收的，但吸收之后总是较多地“储存”在自身的封闭体内；它的内部也是有交融的，而交融的结果则是创造了各民族共同喜爱并以当地汉语方言传唱的山歌——“花儿”。“花儿”的产生实际上为各民族的文化艺术交流提供了特殊的“语言”。这可以说是一种文化上认同的结果。自然它也为“花儿会”提供了最重要的前提。交融的另一个结果是各民族群众在生活方式、民情民俗方面的相互影响。辽阔的高原、山川使他们养成豪爽、粗犷、坦白的性格，而在艺术上，则是对于专言情爱、自由、奔放的所谓“野曲”（主要是“花儿”）的偏爱。有一句“花儿”唱词云：花儿本是心上的话，不唱是由不得自家。“心上的话”即情语；“由不得”一词写出了人、情与歌唱之间的本质关系。总之，我认为“花儿会”的成因，首先是在高原这一封闭的多民族杂居环境内，人们为了满足精神文化的需要而在有限的艺术品类内进行选择的结果。当然，还有其他一些原因，如敬神、祭祀的宗教传统，利用农闲去游山观景的审美意向以及歌手们想互相比试的竞争心理等，都在“花儿会”的历史发展过程中起过这样那样的作用。这里特别想谈谈“花儿会”参加者的动机问题。现存的我国各民族的歌节，其功利目的是多种多样的：有专为择偶者，有专为社交者，有专为祭祀者、有专为玩山比赛者等，对于“花儿会”，以往的研究者曾从不同角度作了判断。其中有一种“对歌野合”说颇为流行。的确，“花儿”是一种情歌，而且是一种文学价值很高的情歌；“花儿会”上也确实是男、女歌手云集，以对唱“情歌”为主，这些情歌大胆、热烈，在爱情上表现了相当自由、开放的观念。但这并不意味着他们就是为了“择偶”或“野合”。也许在“花儿”传唱史上曾经有过这一阶段，但据我个人的观察，与南方和西南某些民族的“对歌择偶”不同，今天的“花儿会”上的对歌更多的是一种感情的抒发和依托。其中对异性的追求、赞美，对忠贞恋情的誓言，确有强烈的主观意识，但认真玩味它又是这一地区各族人民在这一问题上的共同心态的体现。歌手们唱它，更多的是从中取得愉悦或与共同创造，并享受这种愉悦。同时也想争一时之高下。至于个别、少数的“择偶”、“野合”现象，很难说一概皆无，但从整体而言，歌手们主要是为了借这一特定的空间和机会，代表他自己，也代表一定的群体，直畅地表现他们对于爱情的向往。现代人的“野合”一说，恐怕多半是推断或猜测。

二、“花儿会”的价值

“花儿会”是一种区域性的音乐习俗和文化现象，但它同当地人民生活的多方面的广泛的联系，使它蕴含着包括音乐在内的多种价值。人们一进入“花儿会”，就仿佛置身于浓缩了的而在特色上又放大了的典型的高原社会。在这里的主要两方——人和自然环境是那样的融洽谐和，共同传递种种信息。人——漫花儿的人、

敬神的人、浪会的人、小贩商人、占卜算命的人、不同民族的人；自然（环境）——山、水、庙宇、风味小吃、土产山货、不同民族的不同服饰，使你目不暇给，慨叹时生。人，通过对歌把自己的心灵展示于你，自然——通过状貌、构造、色味等把它们的独特的地方韵味和内在美呈现于你。两者相互映衬，联为一体。其中最动人心魄的当然还是人和他所唱的歌。因为，人也好、歌也好，都是自然（环境）的产儿。它们集中地富有光彩地反映了自然（环境）的神韵。就此而言，“花儿会”作为一种综合性的社会活动，确实够得上一个包含巨大价值的载体。我们从中可以探究到歌唱活动的地理学特征、民俗学特征和民族学特征；我们可以进一步探究歌唱活动与农业节令、宗教信仰、传统道德观念，人们的社会心理结构、民族杂居地区人们的审美习性的关系。如果说，今后的音乐学的研究将把人—歌关系、人—地（环境）关系，即通过音乐认识人、了解人作为主要目的的话，那么，“花儿会”蕴含的种种文化价值将是重要的研究对象。

三、“花儿会”的前途

“花儿会”已有成百年的历史。“文革”十年，被迫中断。1980 年以来，再度复苏，而且有愈唱愈盛之势，这是因为它所赖以存在的社会文化环境部分恢复的缘故。但就我本人参加的几次“花儿会”来看，我认为已经潜伏着某种危机。其主要表现是：“对歌”中的自发性、随意性、自娱性、即兴性成分正在减弱，歌会原本所具有的“自然天成”的特点尤嫌不足。相反，有组织的、表演性的、人为的成分却越来越明显。

出现这种危机有许多原因：整个社会的开放，已经使封闭的高原社会不可能保持原风貌；现代的传播媒介日益严重地侵袭着民间歌唱；歌手匮乏，青黄不接等。特别是新的传播媒介——盒式录音机，已经绝对占据了“花儿会”上的百货市场。数以百计的录音机千篇一律地播放着流行歌曲，像是有意同“花儿”打“擂台”。这两种完全不同的歌声的对抗是一种象征，也是对“花儿会”的严峻挑战。

诚然，任何艺术形式都要从萌生、发展最后走向衰危。“花儿”和“花儿会”自然也不会例外。但须指出，在长期的艺术实践中，经历代歌手的努力，“花儿”已成为高原文化的瑰宝，人们在其中所创造的美，从某种意义上说具有永恒的不可企及的价值。这一点将被愈来愈多的人所认识。今天的问题是，也许“花儿”的消亡是不可避免的，但作为一份珍贵的遗产，我们采取一些保存措施也是必要的。为此，我提出如下建议：

首先，当地的有关单位应对“花儿会”出现的危机加以重视，并进行有组织的调查，作出定量定性分析，掌握基本情况。

其次，尽量让歌会保持其自发、随意的特点，不去有意组织，搞人为的“花儿会”。

再次，鉴于这一地区文化上的独特性，鉴于“花儿会”的可贵价值，我想不妨进

行建立“民俗音乐自然保护区”的尝试。即在“花儿会”流行区设置几个有条件的歌场，提出明确的保护措施，例如首先应限制那些带着录音机从事贸易的人或单位进入会场等。同时，应广泛培养歌手，鼓励他们参加歌会。

在高原上，常常可以看到散开在山野上的白色野牡丹，它们未经雕琢却分外动人，具有一种野性美。“花儿”有如野牡丹，它是这块黄土地哺育而成的艺术奇葩。通过“花儿会”，我们观赏了这株奇葩的斑斓色彩，也逐渐认识到它的艺术风骨和特殊价值。祝愿它开得更艳，把高原装扮得更美。

（原载《中国音乐学》，1987年第3期）

田野工作散记

陈铭道

一、讲日语的撒尼人——唱花灯

在路南县郊公路上，我们让一群撒尼族妇女给围上了，她们拿着民族工艺品向我们兜售，嘴里叽里呱啦讲着什么，正以为是撒尼话而茫然以对的时候，同行诸君中忽然有人大笑起来：她们讲的是日语“这个便宜，请买这个”，原来我们被当成了日本游客，唉，愧对炎黄祖宗啊。笑毕，洋溢着一种融洽的气氛，我们便不失时机地请撒尼姑娘唱民歌。她们倒也大方，开口便唱：“好久没到这方来，这方姑娘长成材，早知姐姐人才好，十里当作五里来。”——云南花灯调《翻腔》！当然不是撒尼民歌。其实也不是这些撒尼姑娘愚弄我们，在多民族杂居的地方，文化的共享现象是普遍存在的，由于长期耳濡目染，人们很自然地吸收他族文化，并且毫无愧色地认其为己族文化。20世纪70年代，在四川凉山彝族地区搜集民歌，彝族姑娘唱：“北京的金山上光芒照四方”。还一口咬定这就是彝族民歌，理由很简单：彝族都唱。令人哑然失笑。事实上，当时何止彝族唱，全国都在唱，但严肃的音乐学家绝不会把这首歌看作是民歌。20世纪80年代中，在大凉山彝族腹地拖乌梁子，剽悍的彝族汉子，留天菩萨，披察尔瓦，着牛仔裤，登中跟皮鞋，执长竿，打台球，俨然绅士。请他唱歌，则“你来到我身边，带着微笑，带来了我的烦恼……”真叫人哭笑不得，顿生烦恼。文化认同法则是不留情面的，他有会变成己有。

二、录音民歌

在西双版纳景洪县傻伲人寨子，傻伲姑娘给我们大唱“咪嗦咪唻哆咪唻哆啦啦

啦”,完全用音阶唱名演唱,还踏节而舞。僾伲人音乐文化发展有如此之高?! 惊诧之余,问她,才知道这是学校教的。“学校教什么语?”“汉语。”“什么教材?”“全国统一教材。”我们向她解释,我们既非港澳观光客(常光临寨子以猎奇),又非日本民俗学家(常以各种理由去寻根),而是肩负着人类文化使命的音乐学家(常以此自慰),我们要把僾伲人的歌介绍给全世界(大言不惭的谎话),我们要听真正的僾伲歌,如建房的歌,结婚的歌,播种的歌。此解释显然对她有所启示,她于是请我们进木楼,拿出一个录音机,放开录音,说:“这些歌都有,我不会唱,爸爸录在这儿,让我学。”这倒省事,采风成了翻录音带。启示:在一个多民族的国家,少数民族如何保存自己的文化? 教育的标准化必然意味着文化上的整齐划一吗? 少数民族必须放弃自己的文化特性以获得平等的社会机会吗?!

三、弘扬佛法的办公室副主任

在中国,汉文化是主流文化,在这条包容力极强的文化长河中,少数民族如何保存自己形态各一的文化支流,确实是有趣的课题。如果说僾伲人长辈录音民歌之举有保存己族文化的意义,那么,傣族人则另有宗教保存自己文化的方法。

傣族人信奉小乘佛教,男孩七、八岁时就被送进庙里当小和尚,由庙里的老和尚免费教他们知识(绝非全国统编教材),如傣语文、历史(主要是佛教史)等。所有在庙的和尚由全寨共同供养,有钱出钱,有物出物,有力出力,完全是村民自觉自愿,没有任何强制性,而村民则以供奉较多为荣。男孩们在庙里学几年、十几年不等,还俗回家,进入社会生活。

思茅地区行政公署某办公室岩温叫氏,是位傣族人,当五年和尚后,还俗,参军,入党,提干、转业,现任副主任。听说我们是考察音乐的,他顿时来了情绪,自告奋勇为我们唱民歌,称:可以唱几天几夜。他用傣语铿锵而唱,抑扬顿挫,舒缓疾徐,兴味甚浓。我们则录音、拍照、摄像,用尽全身解数,全神贯注。多美的傣族民歌呵! 唱完一段,他翻译道:“世上只有一佛,是为释迦牟尼佛……”接着又唱:“佛曾在菩提树下修行,现在要讲的是佛舍生殉虎的故事……”这分明是在弘扬佛法,如文叙僧然,哪里是在唱民歌! 听着他用固定的呻调反复吟唱,面无难色地宣讲佛经故事,精阐小乘教义,我们毫不怀疑他能唱几天几夜。唱到一个段落,他停了下来,说:“后面还长,我另外再唱一个,这个调子(指曲调)又不同了。”说完,接着又唱。看来,他是想要把他在五年时间内学会的佛经全部倒将出来,就教于同好。他唱的当然不是民歌,而是佛经;但从音乐学的角度看,无疑是民间音乐,而且还要加上传统二字。办公室副主任大唱佛经,认为它就是民歌,毫无心理障碍地宣传本民族的宗教信仰,这是文化分离主义的态度吗? 当然不是! 文化结构是一个有组织的精神体系,从一个人出生起,他出生后所处的风俗习惯,就给他的行为和经历定

了型，个人的生活史，首先就是适应他的社团中祖传的行为模式和准则的历史，社团的信仰就是他的信仰，社团的习惯就是他的习惯。对岩温叫同志来讲，尽管他的小乘佛教信仰和共产主义信仰是那样地矛盾，然而，他却是这两种信仰的共同载体，还能让它们相安无事地和平共处，自豪地演唱、宣扬本民族的音乐。时至今日，我们已经不再把自己的信仰同别人的迷信作对比了，更不把自己的信仰强加于人，我们已经懂得应该从人类文化的角度来认识这些现象了：建立在文化前提基础上的这些习惯，必须放在一起通盘研究，而我们自己的风俗习惯也必须放在与其他民族的风俗习惯相等的位置上一并研究。作为音乐学家，我们对西方比较音乐学的研究方法特别是对其非西方音乐的研究方法的批判，不正是基于这样的前提进行的吗？

（原载《中国音乐》，1990 年第 2 期）

实地调查资料储存的理论及方法

伍国栋

民族音乐学理论工作者在实地调查中正确处理所获第一手音乐资料，使之科学地加以储存，是导入相关课题研究全面展开的奠基性工作。它既是一种理论，亦是一种方法。就实地调查者个人科研课题而言，凡经过全面、系统的整理而具有科学特色的实地调查资料，已不是在被动地担任着“为科研服务”的角色，它本身曾因经历一系列理论与实践相结合的构建过程，从而成为该项科研课题的一个重要组成部分。因此我们说：它亦是一种研究。

现代民族音乐学界实地调查所采用的资料储存形式，较之历史的形式，已有很大拓展，对象亦趋于复杂。若根据资料储存形态归类，其形式可以概括为“文字资料储存”、“音像资料储存”、“实物资料储存”和“记谱与绘图资料储存”等四项相互对应关联、相互补充阐释的类型。文字资料储存主要来源于调查者的现场笔记与工作日志，其次是有关音像资料和实物资料的文字说明；音像资料储存主要来源于现场录音、摄像和录像；实物资料储存主要来源于民间乐谱、乐器、唱本、音乐文物、音乐图片与音乐相关的图画、乐舞道具等实物的收集；记谱和绘图资料储存主要来源于歌曲或乐曲的书面记谱，乐器形象图和形制图描绘、音乐种类流播和分布图描绘。

由于民族音乐学实地调查的内容需触及对象本体的各个侧面和与本体相关的各项背景材料，即使是针对单一音乐事象或单一音乐品目，亦都需要综合运用上述四种形式来储存音乐资料，因此本文重点指向不是群体或单位（机构）如何各司其职进行资料储存分工协作，而是指向调查者个体，强调作为一位民族音乐学工作者，应当掌握和如何掌握在各种实地调查环境中去科学运用资料储存的基本理论、方法和实际操作技巧。

一、现场笔记与工作日志

现场笔记是与音乐观察、访谈过程同步进行的文字记录，它是民族音乐学实地调查工作中最重要的一种文字资料储存方式。凡深入音乐现场调查的民族音乐学工作者，都需要和应当认真做好这一工作，切不可等闲视之。我们强调这一资料储存方式，是因为调查者深入现场不仅仅是以单纯获取音乐音响和观察乐器形制为主要目的，而是既要获取音乐音响和观察乐器形制，又要详尽占有音乐本体、乐器本体与所处文化环境相关的复杂联系；其次是任何调查者对他观察和访谈过的复杂内容，都难于做到“过目不忘”、“过耳全录”，他只有在反复不断观察和访谈过程中，同时做好文字笔记，才可能比较全面地记录到音乐现场丰富的各个生动环节和被采访者的口述内容。特别是音乐事象局内人在现场活动中表现出的情感、心理及蕴含音乐内容的举动等，若不在现场进行同步记录，那么随着时日的流逝，这些生动的音乐细节就会变得愈来愈模糊，等到后期整理材料之时，终因难于追忆或完全遗忘而失去储存这些音乐资料的机会。

做好现场笔记的基本要领，一是在内容上要尽可能详尽。应将所观察和了解到的有关音乐事实的全过程、全部内容和一切细节都记录下来。简而言之，就是要做到内容丰富、全面、完整。假如调查者在现场观察的是一次音乐活动，那么他记录的内容至少应包括下述六个方面：(1)音乐活动背景；(2)音乐活动过程；(3)参与活动人物及其表现；(4)音乐表演品种及其作品；(5)表演过程中使用的实物；(6)音乐活动及其音乐作品的意义(功能)。二是切忌凭个人好恶、主观评价去取舍、修改所见音乐事象，即使是记录者遇到一时难于理解的现象或没有弄懂音乐内容和某些民间词汇，也不要急于求成、想当然地用自己的理解和专业词汇去代替。简而言之，就是在内容丰富、全面、完整的基础上，还要做到客观、准确、真实。“无论做哪门学问，总须以别伪求真为基本工作。”[①]“决不允许杜撰，不能让事实去迁就一定的概念。”[②]正确的做法应当是，真遇此情况即需作进一步观察和询问、访谈；直到准确无误、忠于原貌地将材料记录下来为止。倘若经过努力仍难以达到目的，则应注明存疑而待考释。

现场笔记在事后应当尽快加以整理，这是因为现场笔记最初所记内容，一般都事无巨细、面面俱到、头绪纷繁，“趁热打铁”尽快整理，能够较清晰地联系现场环境而将所记内容逐一规范、系统。干净利索、“眉清目秀”的现场笔记材料，可以为日后的资料核实、分类，以及撰写调查报告和专题论文，带来相当的便利。整理现场

---

① 《梁启超论清学史二种》，复旦大学出版社，1985。

② [苏]尤·科鲁格洛夫：《民间文学实习手册》，中国民间文艺出版社，1985。

笔记的时间，最好定在音乐事象观察结束或人物访谈结束时就立即进行，这一时机选择的必要性，在于调查者若发现笔记还有遗漏或问题尚未记录清楚，因其身仍在现场，故还未失去“亡羊补牢”的机会，倘若调查者离开实地、时过境迁之后才考虑整理现场笔记，此时即使发现问题和内容疏漏，亦终因鞭长莫及而难以弥补。

工作日志亦称“工作日记”，即调查者针对自身一天调查工作经历所作的客观记述。民族音乐学工作者深入现场调查，时程一般少者几日、多者逾月，他要接触若干音乐对象，要完成若干资料储存，在这些工作的进行过程中，因现实音乐生活强烈感染力触发，还可能相应产生许多新颖断想和思辨性认识，因此每日工作结束后即对当天调查进度和所遇各类与工作相关的问题加以记录，亦是一项不可缺少的调查程序。如果说现场笔记是“被调查对象本体和背景内容实录”的话，那么工作日志就是“调查者主体经历和思想反映实录”了。

反映调查者当日工作状况的日志，在记述内容上要避免漫无边际的繁琐搜罗和脱离实践的空泛遐想。主次分明、重点突出和有的放矢，是做好工作日志的基本原则。日志内容范围，笔者以为应当从两个主要方面加以考虑：一是注意纪实性内容；二是把握认识性内容。纪实性内容主要包括调查者当日经历的现场工作环境，采集内容的简洁提要，工作程序和进行步骤，接触人物的基本情况，调查进度及所得所失等；认识性内容主要包括调查者自身对当日工作的评估，对资料科学性、完整性的初步判断，由现场音乐环境所引发出的感觉和想法，连续接触现场音乐材料而初次萌动的见解和观点等。

工作日志是现场笔记的重要补充和延伸，内容上兼具资料性和思辨性双重特征。其中属于当日的纪实性内容，既可成为次日更好开展工作的参考，又可在整个调查工作结束之后，作为全部的、延续数日的调查活动的一环，使调查内容能够日继一日地连贯起来，成为往后撰写调查报告和专题论文的时间和空间资料依据；其中属于当日的认识性内容，虽然是调查者的主观判断，具有感性和思辨色彩，但因为是身临其境、联系现场实际音乐生活的有感所发，具有“打破感官事物的锁链而进到超越感官界的飞跃”①特征，因而常常可能具有难能可贵的理论闪光。无论何种性质的实地调查，实施者都“应当结合自己的体验和考察，对它作出合乎实际的科学解释，应有自己的认识和理解，”②这种产生于动态音乐事实观察基础之上并有所升华的认识性内容，在日后案头资料梳理和课题研究工作中，往往可能成为树立某些科学见解和新颖观点的理论先导。

---

① 黑格尔：《小逻辑》（中译本），商务印书馆，1982，第136页。

② 吕洪年：《重视民俗调查的历史经验》，见张紫晨编《民俗调查与研究文集》，河北人民出版社，1988，第623页。

二、录音、摄像和录像

一、录音

录音机的普及和现代录音技术的发展，为民族音乐学工作者储存现场采集的音乐作品，进而对其记谱使之书面化的案头工作，带来极大的方便。20 世纪 80 年代前，中国民族音乐学工作者绝大多数还不具备个人携带录音机械设备进入调查现场进行采录的条件，当时调查者的音乐记谱，多采用与现场调查同步进行的耳听手记方式来操作，这对于此地此时的民间音乐演唱或演奏来说，自然不是具有保持音乐原生面貌特征的音响资料储存形式。没有相应音响留存对应的音乐记谱，从严格意义讲，是不完全的音乐资料，在科学使用上具有较大缺陷。

现场录音之所以重要和必须，首先是因为录音音响可以较长时间地储存歌手、乐手当时演唱、演奏的音响原貌，而民间音乐作品音响原貌则是调查者相对精确记谱的原始依据；其次是任何形式的书面记谱，甚至包括以音响原貌储存为依据的书面记谱，都不可能包容和再现原始音响的全部内容，特别是音响所表现出的音量、音质、音色、唱奏、风格等音乐构成因素，记谱者很难准确地进行书面化显示。研究者要想深入理解、认识和把握音乐作品的特征和本质，最终还是需要反复聆听相关音响资料。所以现场录音资料储存，又是配合相应记谱材料进而再用于科学研究的原始依据，就此点意义来说，现场录音资料储存的原生性品格，使任何相对精确的书面记谱资料都为之相形见绌。

调查者在现场进行录音操作，首先需要掌握一般录音技术以确保录音音响质量的纯真。此为基本常识，不再赘述。这里强调的是在现场录音容易忽略的又至关重要的几个步骤：(1)曲前应先录制标准音高，以便于确定所录音响的调性和调式。接着录制曲名、演唱者或演奏者名，除由调查者口述外，最好再请当地居民或歌手、乐手用当地语言和习惯性称呼重述一次，这样可以保留所录音乐曲目的原生称谓，这一点很容易被忽视；(2)录制器乐曲时，另需在曲前录入乐器演奏的基本音阶，以及管乐器的筒音或弦乐器的各弦定音。多件乐器组合演奏的曲目，除完整录制一次组合音响外，还需分别单独对其中每件乐器的演奏进行录音，以备日后分声部记谱时，有每件乐器清晰的单声部演奏音响作为对证的参考；(3)录制歌曲曲目时，在完整录制一次歌唱后，还应当接着录制一次由歌唱者本人用中等速度诵念的歌词，以供随后记谱作为歌词对应曲调和标记拼音或国际音标的参考；(4)对所录音响磁带应及时编号，并在磁带上标记所录音响目次，另再填写录音曲目和内容登记表一式两份，其中一份留作日后梳理资料和研究备查之用；另一份附于所录音响磁带盒内，切勿张冠李戴而造成资料混乱。

二、摄像

摄像是获取音乐静态形象和内容的一种资料储存方式,特别是乐器、音乐文物、音乐演唱或演奏姿态、表演场面或环境等,最适宜用此方式作静态形象资料储存。

音乐静态形象资料储存之所以在实地调查中愈来愈受重视,其原因是调查者已充分认识到对客观音乐实物或现场情况所进行的文字描述,即使非常认真、详尽,但仍不可能直观再现音乐实物或现场情况的生动形貌。尽管有的调查报告和研究论文,对所涉乐器形制、实物形象或音乐环境花费较多笔墨去加以叙述,但终因缺少具体实物照片和实景照片而使读者难于依据文字描述直接捕捉到该乐器、实物或音乐环境的具体形象。因此文字描述与实物、实景照片相配合的资料采集,是再现乐器、实物和现实景观,以利于调查者整理资料和分析研究,以利于读者理解、认识调查者考察成果和研究报告的最佳资料储存方式之一。

在实地调查现场用摄像方式储存音乐资料,除需掌握一般摄像技巧和用光要求之外,下述几项容易忽视的细节应予以强调:(1)音乐现场实景要分别从不同角度拍摄全景和特写,注意将与音乐相关的人物置于中心或重要位置;(2)乐器和音乐实物需从正面、侧面和背面三种角度拍摄,背景要单纯、干净,其中一幅要保留可以精确判断音乐实物度量大小的标记,如将一个标准尺放在不影响实物画面形象的位置上一并摄入镜头,这样可以使任何人观察照片就能根据所标度量比例判断出该实物的体积大小;(3)乐器演奏既要拍摄人物演奏时的总体形象和姿态,又要拍摄细部,如管乐演奏的口形、弦乐演奏的两手操作姿势;(4)同一音乐对象应尽可能使用黑白和彩色两种胶卷拍摄,以备后期资料分析和为调查研究报告公开发表提供不同要求的照片底版;(5)对所拍摄对象要逐一编号并对内容加以说明,胶卷编号与说明相互对应,避免错乱。每拍摄一幅图像,填一份"摄像记录表",以备整理资料和研究之用。

三、录像

录像是近十年来迅速兴起的一种储存现场资料的高科技技术,它可以连续、动态地记录音乐现场表演全过程,具有无与伦比的其他资料储存形式所不具备的音像合一、动静合一功能,因而近年来逐渐受到重视而成为资料储存的现代化手段。录像所获音乐资料亦需要制作磁带内容登记表,其内容至少要包括录制时间、地点、总体内容描述和分镜头内容描述等。

录像资料储存虽然科学、完整,并具有动态再现音乐活动过程的特点,但它并不能取代或排斥单纯录音和静态摄像资料储存形式,因为调查者根据录像资料去转制音响或转制静态照片,不仅要增加资料处理工作的程序和难度,而且转制出的音响和照片,不易达到现场单纯录音和单纯摄像那样的最佳效果。从资料需要分别储存和使用的角度来要求,这样会影响所获资料的质量,降低所获资料的使用价

值。此种资料储存方式的最佳方案设计应当是与上述两种音、像资料储存方式相结合,使之互为对照、相互补充。

三、实物收集

在调查现场进行音乐实物收集,不仅是民族音乐学实地调查的一种资料储存方式,从更广阔的文化意义而言,它同时还是一种发掘和保护优秀民间艺术作品和历史文物文献的重要文化工作,因此,任何可能获得音乐实物的机会都不要轻易放弃。调查者对在现场收集到的音乐实物,应按不同品目进行分类编排,如分为乐器、乐谱和唱本、书籍和图画、乐舞俑和乐舞石刻拓片、乐舞道具和服饰等类。每件实物都要编号,并用文字详细说明收集时间、地点、来源、产生年代、用途、内容、原保存者情况等。实物编号与相关文字说明的编号要统一,以免发生混乱而失去保存意义和学术价值。文字说明一般可采用填写"实物登记表"的形式分类储存,这样有利于日后资料整理和研究分析。

民族音乐学工作者在实地现场收集音乐实物,务必要注意使用正确的收集方法:一是要树立学术界崇高的道德风范,尊重实物拥有者或单位的正当权利,在他们明确调查者收集实物科学研究意义和目的之后自愿提供时,调查者方可接受,切不可勉强,更不可使用不正当手段去攫取;二是酌情付与原实物拥有者一定报酬或馈赠具有纪念意义的物品作为回报,以此增强相互间的友谊,创造友好合作气氛,保证实地调查工作顺利进行。

四、记谱与绘图

一、记谱的基本原则

实地调查所获音乐音响资料,若需转化为书面乐谱资料形式加以储存时,唯一途径就是根据已获录音音响去进行记谱。民族音乐学发展至现代,由于录音器材的进步和录音技术的普及,已为根据录音音响去反复记写曲谱的案头工作带来极大方便,因此,在已拥有录音音响的条件下,应当充分利用这一条件,在记写之前反复聆听录音,在对音响的音乐风格、形态结构特征、唱奏表演艺术特色等有一定认识和理解之后,甚至能对照音响可以进行模唱或模奏之后,再开始正式记写,这样容易做到记录细致、准确而更接近原貌。

由于各民族或各地方的传统音乐,具有较突出的民族性和地方性,因此除使用国际通用记谱符号或本民族所创通用记谱符号去记录所涉音乐音响资料之外,还可能因为某些音响资料中出现特殊的音响细节而不得不创用新符号才能准确地使细节书面化。创用任何一种不曾通用的谱面新符号,应当遵循以下几个基本原则:

其一是应当尽量与国际通用记谱符号或本民族已创通用记谱符号相联系和统一，使新符号能成为某一通用符号“家族”中一个有“血缘关系”的成员；其二是新符号形象应尽量简洁而有个性，具备易写易记易理解的特征；其三是新符号涵义需在曲谱记录完毕之后用准确而简练的文字加注予以说明，使视谱者能迅速理解和把握其演唱或演奏要领。例如：国际通用符号上波音“∿∿”，表示某音向上快速作大二度或小二度音程波动，倘若音响资料中出现一个特殊的上波音(假定本音为C)，其波动音程幅度经测定达纯四度，那么此波音符号即可联系国际通用符号原形而记写为“⊙”或“(f)”，以表示此音向上波动幅度达纯四度而至F(f)音。又如：中国云南佤族使用一种只用一条弦发音的擦弦乐器“一胡”，它常常可以奇妙地奏出一个比空弦定音还要低半音或全音的音来。经考察，奏者使用的是一种极为特殊的压杆奏法：用持琴的左手将竹片制成的琴杆向右着力压弯，使琴弦张力骤然松弛，同时右手持弓擦弦，随即获得一个更低的空弦音。被记录的一胡曲谱，若不创用新符号予以标记和加上文字说明，在曲谱中出现比原空弦定音更低的音，会使不知情的读谱者感到莫名其妙和不可理解。因此记谱者在此音上方标记出一个新创奏法符号“+>”，表示此音是左手向右着力使琴杆向右弯曲后产生的降低空弦音，同时在曲谱后行文对此符号加以注释。① 我以为针对佤族一胡新创的这一奏法符号，形象及涵义具有简洁、易写、易记和便于理解的特征，故符合前述所列新创符号的基本原则。

二、基本谱式类型

当代民族音乐学工作者根据传统音乐不同种类的音响资料所进行的书面记谱，其谱式类型主要有歌曲谱式(含合唱谱式和独唱谱式)、管弦乐谱式(含合奏谱式和独奏谱式)、打击乐谱式(主要为合奏谱式)三种，上述谱式的一般性记谱法则已众所周知，故不赘述，以下仅就各谱式中易被忽视且又必须强调的事项略作论述：

1. 歌曲谱式。通常由歌唱曲调与某一语言的唱词对应结合而成，但就中国各民族民歌记谱而言，与曲调对应的歌词记写一般还要同时记写该民族语言原词(无本民族文字者无此项)、国际音标记音、汉语直译(字译)、汉语意译等四行不同形态的书面文字。直译一项，亦称“字译”，即按歌唱者民族语言单字音节一字一字直译，原封不动地保持歌词民族语言的本来语法、词组、句法结构；意译即按直译的词意，经过不改变原意和尽量不损害歌词韵律的文字调整，使之通用语言(汉语)化。

无论何种民间歌曲，其歌词书面记写视情况还应作下列处理：歌词中若包含衬字、衬词或衬句，应予以严格区分，通常采用的方法是将已确认的衬字、衬词和衬句

① 伍国栋：《中国少数民族乐器独奏曲选》(中)，人民音乐出版社，1993。

用括号括入，使之与无括号的实词有所区别，这样便于分析、研究；其次是歌词中出现的特殊字词和难懂字词，应在字后加注音，在曲后加文字注释。

2. 管弦乐谱式。含独奏曲谱式和合奏曲谱式两种，如果调查者需将所采集的器乐曲音响转化为书面谱式加以储存，除需遵循一般记谱法则按通用记谱规格去记录曲调之外，还需特别强调应尽可能详细、准确、系统地使用各类乐器特有的演奏技法符号，使之标记在曲调相应位置，器乐曲目书面化谱式的独有形态特点和音乐风格内涵即在于此。所以严格地说，没有演奏技法符号的器乐曲记谱，即不具备器乐曲特征，是不完整、欠科学的音乐书面资料，因而亦是缺乏使用价值和研究价值的资料。

世界各国诸民族的民间乐器，种类繁多、奏法各异，仅中国各民族的民间管乐器和弦乐器，就有数百种之多，演奏技法亦相当复杂，所以一位民族音乐学工作者要掌握所有各类乐器的演奏技法并熟练地使用相应符号记谱，显然是不太可能的。但是，这并不妨碍记谱者去正确使用演奏技法符号，亦不能成为器乐曲记谱可以不使用或不详细标记演奏技巧符号的借口。事实上，只要我们将各类民间乐器演奏技法划分为几个系统进行分析研究，在每一系统中择一广泛使用并具有代表性的某种乐器演奏技法熟悉之，并掌握其已通用的相关演奏技法符号，进而举一反三、推而广之，旁及同系统内其他乐器演奏技法及其符号，从而完成各种器乐曲记谱中的演奏技法符号标记，则完全是可能做到的。其理由是同系统乐器在演奏技法上往往相通或具有相类似特征，故其符号亦可相互通用、借用或作为参考去设计新的符号。以中国各民族传统乐器为例，数百种管乐器和弦乐器在演奏技法上，不外乎可以划分为管乐吹奏技法系统、弦乐拉(擦)奏技法系统、弦乐弹奏技法系统和弦乐击奏技法系统四大类。记谱者面对各种不同类型的器乐演奏音响，属管乐吹奏技法系统的，可以竹笛演奏技法及其通用符号为基础而旁及其他管乐器技法及符号；属弦乐拉奏技法系统的，可以二胡演奏技法及其通用符号为基础而旁及其他拉弦乐器技法及符号；属弦乐弹奏技法系统的，可以琵琶演奏技法及其通用符号为基础而旁及其他弹弦乐器技法及符号；属弦乐击奏技法系统的，可以扬琴演奏技法及其通用符号为基础而旁及其他击弦乐器技法及符号。例如：唢呐、管子、笙等吹奏乐器的基本演奏技法顿音(吐音)、花舌、滑音、历音等，与竹笛的基本演奏技法相同或类似，故都可以用竹笛的“▼”、“✲”、“⤴⤵”、“[符号]”等通用技法符号来标记；高胡、板胡、中胡以及其他拉弦乐器的主要演奏技法，与二胡的基本演奏技法相同或类似，故其弦序、指序和演奏技法符号都可以用二胡已采用的某些通用演奏技法符号来标记；柳琴、月琴、三弦、阮、筝等弹弦乐器常用的弹、挑、滚、拂、扫、轮、带、擞、勾、抹等演奏技法，与琵琶的基本演奏技法相同或类似，故都可以用琵琶基本演奏符号“╲”、“╱”、“[符号]”、“[符号]”、“[符号]”、“✲”、“[符号]”、“[符号]”、“C”、“Ɔ”等作为通用符号来标记。据此原则，记谱者即使记录的是一种不很普通的特殊乐器演奏音响，只要依

其演奏技法性质将之归为某类技法系统，然后再以此技法系统中代表乐器或常用乐器已通用的演奏技法符号作为参照来予以标记，即不会大错。倘若某特殊演奏技法为此乐器独有，亦可以此系统中相近的符号作为基础去考虑创用新符号，这样即可能完成一份演奏技法符号比较完备的器乐演奏书面谱式。

前述四类演奏技法系统，除击弦乐器的击奏技法系统之外，其余三种若分别再进一步作演奏技法分类，则各又可再细划出两类演奏技法类型：管乐吹奏技法系统的口上（含吸呼）技法和双手指法；弦乐拉奏技法系统的指法与弓法；弦乐弹奏技法系统的指法与弹法。据此，记谱者可在确认乐器演奏音响的技法系统之后，再将其技法依上述标准细划为两类，此即可更准确、更迅速地选定合适的技法符号进行标记，这是提高记谱质量和效率的有效方法和途径。

记谱者采用的管弦乐谱式，在当代使用最普遍的是简谱和五线谱，此不赘述。但某些民族的地方乐种或独奏音乐，由于历史文化积淀，早已形成并长期在运用与简谱和五线谱完全不同的传统书面谱式，故记谱者在记录此类器乐演奏音响资料时，应事先了解和熟悉与此相关的早已存在的传统谱式。若记谱者已具备使用这种特殊的传统谱式记写相关音响资料的能力，例如中国古琴音乐所用减字谱、潮州音乐所用二四谱等，那么最好能分别使用这种传统谱式和通用谱式（简谱或五线谱）去记写，使同一音乐音响资料有传统的和现代的两种谱式对应参照，这更符合当代民族音乐学音响资料书面化储存的记谱要求。

3. 打击乐谱式。常见和常用的是合奏谱式。由于打击乐器包含旋律型打击乐器，而旋律型打击乐器的记谱一般都使用与管弦乐器相同的旋律记谱法，故不再涉及。本节所述仅针对节奏型打击乐器而言，音乐界所指打击乐器谱式一般即指此类乐谱。

尽管世界各民族记录打击乐器音响资料的谱式不完全一律，但谱式包含打击乐器演奏节奏形态和技法操作这两部分内容则无可置疑。西欧古典音乐打击乐器谱式属于五线谱系统的单线节奏型显示；中国民间音乐在历史上形成并使用至今的传统打击乐器谱式则是状声文字锣鼓谱。状声文字锣鼓谱是民间乐手口念“锣鼓经”的书面化形式。口念“锣鼓经”即乐师依据各种打击乐器形制、音响效果和奏法特点，用汉语状声字口念音来代替乐器和奏法，用以念出规定节奏形态以再现实际演奏音响的一种口谱法。发展至现代，中国打击乐谱式除可以使用国际通用的简谱和五线谱系统的单线节奏显示法来记谱外，已将状声文字简化为拉丁字母，即以状声文字拉丁字母拼音的第一个字母代替乐器及其音响，使用上更为简便。由于中国各类器乐乐种流传地域内乐师所操语言有方言发音的差异，他们对状声文字的选择，亦有不同的取舍，故记谱者应依照乐师口念字音来确定代表各种打击乐器的状声文字和字母拼音，以便使记谱与乐师口念锣鼓经原貌相吻合。

三、绘图

绘图①是使所获音乐实物形象、形制结构书面形象化和音乐种类、乐器流传地域位置及空间分布状况图式化的重要手段。对音乐实物进行拍照固然可取，但它再现的仅是音乐实物外部平面形象，而无法显示其立体形制结构和内部构造；至于形象地再现音乐种类、乐器在流传地域内的空间位置和分布状况，使之一目了然，则非绘图莫属。然而遗憾的是，我国民族音乐学工作者在实地调查和研究工作中，亲自进行此项资料储存操作实践的人还不多，达到一定标准者则更少，一般都习惯依赖出版部门或他人代其绘图。至于在音乐院校开设的民族音乐学基础理论课教学中向学员传授相关绘图理论和技能并进行实际绘图操作实践，似乎还是一个陌生的课题。笔者以为，请他人为之代绘音乐实物图像本无可非议，但这不能长期成为民族音乐学研究和民族音乐学基础理论教育可以不必掌握绘图技能的一种依赖。从学科基础理论和方法建设考虑，对学员进行此项技能训练，强调民族音乐学者通过实践掌握相关绘图技能，是完善自身知识技能结构和提高资料储存质量和效率的有效途径。

音乐实物绘图在民族音乐学调查和研究中最常用的是线描形象图和线描形制图。被绘对象最多的是乐器和音乐文物。其下以乐器为例，对这两种绘图功能及方法作必要的论述。

1. 线描形象图。其功能是以书面图画形式来获得乐器整体最清晰的形象轮廓，用以补充实物照片或取代实物照片作为乐器外观形象资料来储存，并作为调查报告和研究论文随文插图来使用。它较之照片有更简洁、更清晰、更明确的优势，特别是具有实际音乐内容的局部结构外观，像管乐器的发音部位、音孔形状和位置，弦乐器的弦轴部位、弦线张法和数量、音品位置和数量等，都可任由绘图者去繁就简、着意描绘而明晰可辨。其次是所绘图像作为资料，在使用上更为方便，具有便于复印、排印和成本低廉的优点。

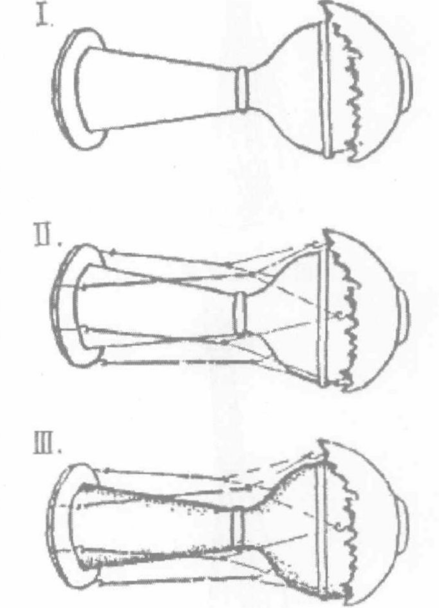


图 1-Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ

线描形象图绘制，可按下列方法和步骤进行（以壮族蜂鼓为例，结构为三部分：陶质鼓腔、皮面、线弦）：准备铅笔、绘图笔、绘图板、圆规、绘图纸、橡皮擦和改正液等基本工具，用铅笔轻

① 本文绘图除图三、图四外，全由笔者绘制。

轻绘出乐器主体结构和附件的外沿轮廓，然后再描绘外沿轮廓之内的细部轮廓。在确认形象、比例准确之后，用绘图笔(亦可用粗尖钢笔代替)借助绘图板用较粗黑色线条勾画出外沿轮廓(图1－Ⅰ)；其后再用绘图笔(或细尖钢笔)借用绘图板用较细黑色线条勾画出外沿轮廓内的细部纹饰或所附线弦、线条、小附件等(图1－Ⅱ)。若主体结构需表现出质感，木、竹体者可用线条体现明暗，陶质、金属者，可用墨点体现明暗，愈暗则点线愈密浓，愈亮则点线愈稀淡(图1－Ⅲ)。

图2和图3所绘为中国云南怒族乐器达比亚和古代文物虎纹石磬，总体上此两图并无大错，但若作为民族音乐学实物形象资料储存，则不太理想：达比亚图的弦线与实体轮廓描绘，所用线条粗细相同，二者混淆不清，在指板部分尤其明显；其次是面板木纹线条亦略粗了一些。虎纹石磬图主体外沿轮廓线条细于轮廓内部纹饰线条，虚实错位，在视觉上易造成局部代替整体的错觉。若按前述粗细线条处理原则和方法对此两图予以重绘(图4、图5)，其效果便明显好转。其实这是比较容易做到的事。

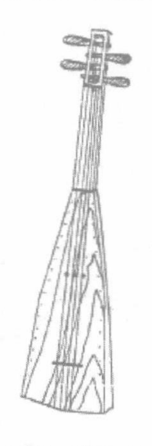


图2 达比亚

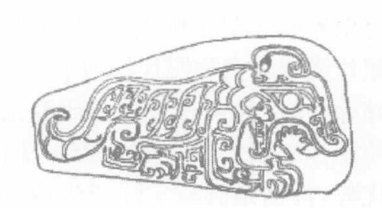


图3 虎纹石磬

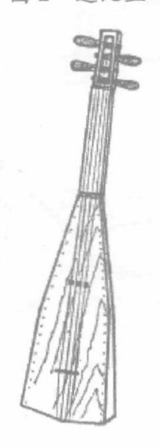


图4

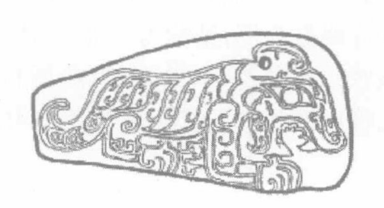


图5

2. 线描形制图。其功能是以书面图画形象来显示乐器形制结构各部位的比例长短数距、衔接和组合特征,以及必要的主体透视和隐蔽的内部结构,使之成为调查日志所记乐器形制文字资料相对应的直观形象资料。

线描形制图具有分解性和多维视角特点,这是照片和单纯线描形象图难以表现的,故常为调查报告和音乐志采用,更是乐器工艺学制图的主要绘制方式。

线描形制图绘制,可按下述方法和步骤进行:照前述线描形象图方法和步骤先绘出所涉乐器正面、侧面或背面图(可略去装饰性纹饰和显示质地和明暗的线描与点描),然后用透视方法用稍细的虚线绘出隐蔽部位轮廓,以厘米为单位标记出立方形部位的三面长短比例数距和圆筒形部位的长度和直径(包括内径和外径)。下以中国白族小三弦为对象作形制图举例(图 6)。图 6 所示小三弦结构长短比例数距为:柱体上部弯头和弦槽长 7.5 厘米,中部指板长 27 厘米,均宽 2.3 厘米,厚 1.9 厘米;圆形空鸣体部位内径 8.8 厘米,外径 10 厘米,筒长 6 厘米;柱体从音箱上方插入透底,插入部分因属隐蔽部位故用虚线表示,长度略大于音箱直径。全图有正面图与侧面图相互对应,有立体感和空间感,结构的度量大小清晰可辨,并附制作材料标记。据此形制图储存,有心的读者和研究者可以准确地仿制出这一乐器。

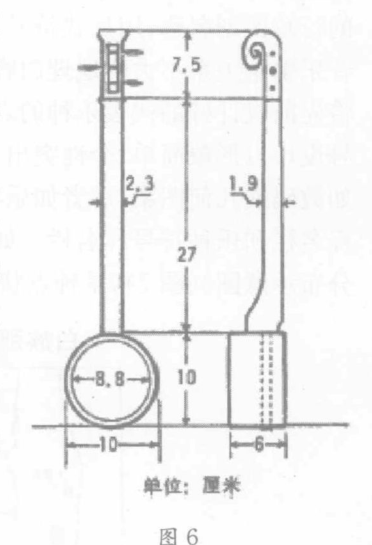


图 6

结构较为复杂的乐器,常由多个部件插接而成,故所绘形制图除有一幅完整的全貌图外,还需另绘分离的部件形制图。部件形制图必要时还需从俯视角度绘出剖面形制构造或将立体结构舒展为平面结构进行绘制,如《白族音乐志》中的洞箫(条沟笛)形制图①和《民间音乐采访手册》中的十七簧笙形制图的之二和之三。②

绘制乐种流传地域位置及空间分布地图,在民族音乐学的实地调查资料储存工作中,是结合地理学理论及方法而采用的一种形象化表述方式。此绘图储存方式的功能是:可将实地调查所及现实空间环境中非常广阔的乐种流传地域和分布状况,聚缩为一幅幅平面地图,直观、形象地再现音乐事象存见的地理位置和空间并存分布,具有全方位、宏观的全面展示和方寸之中可一览全目的表述特征。在民族音乐学基础理论中提倡这一绘图储存方式,不仅仅是因为它可以成为文字表述的补充和说明,同时还因为它具有独立的音乐学表述意义。中国历代方志著述常

---

① 伍国栋主编:《白族音乐志》,文化艺术出版社,1992,第 176 页。

② 中国艺术研究院音乐研究所编:《民间音乐采访手册》,文化艺术出版社,1986,第 77—78 页。

专列“图表”一项，此反映诸撰家对地图表述在内容和结构上的独立性，已早有足够的重视。德国地理学家阿尔夫雷德·赫特纳亦认为：“除文字外必须用形象的表述，换句话说用地图……才能把地表的复杂现象按照它的排列搞清楚。它们不只是文字表述的偶尔补充和说明——人们有时却是这样认为的，而是和文字同等重要的另一种表述方式。它们和文字同样具有独立的表达作用。”①

乐种流传地域位置及空间分布地图的绘制，可按下述方法和步骤进行：参照普通地图绘制法选择所需比例尺绘成区域地图，用点状符号②、线条和标字，重点显示出调查所至和音乐种类传播所涉村、镇、市及河流、山川，同时标出区域周围毗邻的行政区划名称；用片状符号③显示不同民族或支系的聚居地域，将不很重要或与音乐事象关系不大的地理内容略去，保持图面符号简单、清晰和布点突出。然后再将先前设计好的代表乐种的点状符号标记在应有的地理位置。代表乐种的点状符号设计以形象简单、个性突出为佳，符号形态分抽象型符号、形象型符号两类，前者如数码或几何图案，后者如乐器形状图案。最后在全图两角择空间分设地理符号释名栏和乐种符号释名栏。如《白族音乐志》载笔者所绘《白族那马人、勒墨人民歌分布示意图》（图7），乐种点状符号为抽象型几何图案。

白族那马人、勒墨人民歌分布示意图

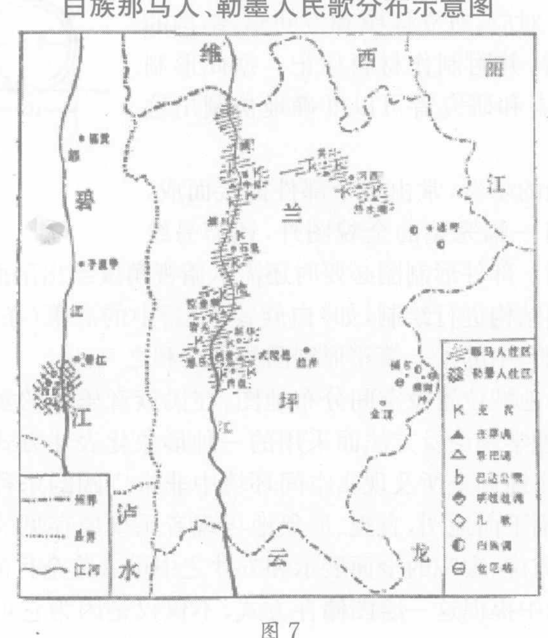


图7

① ［德］阿尔夫雷德·赫特纳：《地理学》（中译本），商务印书馆，1983，第335页。

② 用单个图案作点状布局的符号，如显示城镇布点的“○”、“⊙”，显示山脉的“▲”等。

③ 用某种片状图来显示某一地域性内容。如◈◆等。

若还需进一步显示所绘地域在更大地域范围内处于何种空间位置，则可另绘包容此地域的大比例尺地图予以储存，或通过文字表达来达到目的。

五、资料储存的综合整理

对实地调查所获资料进行科学储存，其目的是为了在此基础上科学地导入课题研究。但是并非全面占有调查资料就能取得科学研究的成功，调查者还需进一步对所有资料储存，进行综合整理，并懂得如何科学使用资料储存，才可能一步步登上通往成功的科学阶梯。

资料储存的综合整理与科学使用，是两个相互衔接、相互交错的环节。资料只有经过科学的综合整理，才能充分认识、理解它。对调查者来说，“搜集资料本质上就是要理解他们寻觅到的资料”①，充分认识、理解并把握所占有的资料，才能称得上科学地使用资料。但是未被使用的资料，又都是静止、凝冻的材料，它只能在科学的被使用过程中才能“活动”起来，闪烁出生命的光泽和显示出科学价值的分量。又只能在此时此刻，才表明调查者真正把握住了他所获得的资料。

实地调查结束后，调查者面对的各种音乐资料储存，是一大堆无序的、相互缺少关联的、静止的凝冻材料，若将它们重新进行有序的分析观察，清理出相互的联系，使之构成一个系统，即可能窥见这凝冻材料之中还存在“科学生命的胚芽”。恩斯特·卡西尔曾说，“在我们对一个给定对象的科学描述中，我们是以大量的观察资料开始的……这些观察资料初看起来只是各种孤立事实的松散聚集而已。但是我们越是继续进行下去，这些个别的现象也就越是趋向于呈现出一种明确的形态并成为一个系统的整体。”②各类资料观察整理得越细致，其脉络和联系就越清晰，调查者于此基础上即可能逐渐形成有逻辑的科学思维，进而可能结合音乐调查实践产生出科学的观点和见解。

变无序资料为有序资料，需要对资料储存进行基于空间环境和时间历程的分类。从所获资料现存的时间性来说，实地调查获得的任何资料都是共时的空间资料，因为它们都是被调查地区或群体范围内同时存见的音乐材料。按共时空间环境对音乐资料储存进行分类，可能会有各种不同层次的空间位置选择，但最主要的有两种，一是依前节所述的按资料储存的形态（代号用A）分类；二是按资料储存的音乐类别（代号用B）分类。

按资料储存形态（A）分类，可将音乐资料归类为文字资料（A^1）、音响资料（A^2），图像资料（A^3）、实物资料（A^4）、乐谱资料（A^5）等五项。

---

① ［美］罗伯特·F-墨特：《文化与社会人类学引论》（中译本），商务印书馆，1991，第264页。

② ［德］恩斯特·卡西尔：《人论》（中译本），上海译文出版社，1985，第183页。

按资料储存音乐类别(B)分类，可将音乐资料归类为歌曲资料(B^1)、乐器资料(B^2)、器乐资料(B^3)、舞蹈音乐资料(B^4)、说唱音乐资料(B^5)、戏剧音乐资料(B^6)，其他(B^7)等七项。

若分别在此两种资料储存分类之下再分子目，从资料使用方便考虑，二者既可互为帅统，又可互为下属，即在A类各项下分B类目(见图表1)，在B类各项下分A类目(见图表2)。

图表1：

A				
A^1	A^2	A^3	A^4	A^5
B^1、B^2、B^3、B^4、B^5、B^6、B	同左	同左	同左	同左

图表2：

B						
B^1	B^2	B^3	B^4	B^5	B^6	B^7
A^1、A^2、A^3、A^4、A^5	同左	同左	同左	同左	同左	同左

同一空间地域内具有共时关系的资料储存分类，宛如一面网络，便于从中发现资料与资料之间的有机联系。只要对其中任何一类或一项资料进行分析研究，就可能结合调查实践联系或涉及到其他类项资料的内容和细节，全部资料因这一牵动而“活跃”起来。这一有序的资料网络，自然就会在科学的使用过程中显露出它应有的生命价值。这也是国内外许多民族音乐学工作者长期致力于实地调查并注重完成调查报告和音乐志一类成果的目的所在。

从所获资料本身所含时间性来说，实地调查所获音乐资料，又都是同一空间范围内存在的历时性材料，因为这些材料在具体音乐生活中出现都具有历时性顺序，其自身亦有不同的历史来源和发展过程，因而通过资料的综合整理，又可能从中发现同一类资料之间或不同类的资料之间都具有一定的时序排列。例如，当我们从共时的角度在所获资料中清理出各项民歌资料时，只要一联系相关的具体音乐生活，就会发现这些民歌在该地域内为民俗活动中，都有其约定俗成的歌唱程序，都具有相对的时序位置，婚俗歌曲是这样，祭祀歌曲、礼仪歌曲是这样，劳动歌曲更是这样，其他形态的音乐资料亦大抵如此。这亦是调查者对所获音乐资料又需要按时序发展过程来进行顺序排列的客观依据。此外，一些无法从表演过程来判断其时序位置的资料，如音乐实物(乐器、唱本、乐谱、文物等)，亦可能有特定的制作时间、版本年代、发现年代等历时内容可作为依据去进行时序排列；即使是无表演时序依据的歌唱曲目，亦可以按所知历时性内容予以整理，如中国艺术研究院音乐研

究所分地区(省、自治区)整理出版的四卷《中国民歌》,就是一套"按建国以来的新民歌、革命历史民歌与传统民歌三个历史时期由近及远为次序编排"①的历时性大型民歌资料汇编。笔者在撰写《白族音乐志》的实地调查中,云南省兰坪县福东村老歌手李国宝就把当地民歌"丝厄枯"分为八十年前的、五十年前的和现代的三种,②并当场为我们歌唱了三种不同时代内容和音乐风格的"丝厄枯"。至于实地考察所获文字资料,亦常常包容若干有历时位置依据的具体内容,如音乐传说、乐师对音乐历史及其发展的追溯、讨论,艺人生平年谱及其表演经历等。

这种对共时音乐资料进行有序储存的同时,又进行有依据的历时性观察整理和有序编排,其作用在于可以帮助我们从现存有序的储存中发现有关音乐事象的历史线索和演进脉络,正如黑格尔所说:"初看起来好像是已经过去了的东西,被保存着,被包含着——它必须是整个历史的一面镜子。"③对于拥有实地调查资料的民族音乐学工作者来说,这些经由历时性整理而可能渐显历史折射功能的有序共时音乐资料,正是日后科学研究和课题论证中阐释所涉民族音乐发展过程、衍变规律和兴衰存亡的重要依据。

(原载《中国音乐学》,1993年第4期)

---

① 中国艺术研究院音乐研究所编:《中国民歌》第1卷,上海文艺出版社,1980。

② 伍国栋主编:《白族音乐志》,文化艺术出版社,1992,第67页。

③ 黑格尔:《哲学史讲演录》(中译本)第1卷,商务印书馆,1991,第45页。

从冀中“音乐会”的佛、道教门派看民间宗教文化的特点

薛艺兵

前　　言

“音乐会”是冀中平原乡村中的一种民间传统乐社，其分布区域广及河北省的安次、永清、霸县、文安、固安、雄县、任丘、徕水、新城、安新、高阳、易县、徐水、清苑、完县、定县等县区以及天津市的武清、静海、杨柳青、前辛庄等乡镇。清代中叶至 20 世纪 30 年代是这类乐社发展的昌盛时期，当时，仅深水一县就有 48 个村庄设有音乐会组织；仅霸县信安镇内就有 15 个音乐会；整个冀中平原音乐会的总数可达数百家之多。由于抗日战争爆发及后来的一系列社会变革，大部分音乐会随之解体，新中国建立以来，仅有一部分乐社恢复活动。目前，在上述地区仍有近百个音乐会得以保存。

音乐会的音乐保存着古老的传统，并与佛、道教音乐有着密切关联。音乐会的组织及其社会活动具有民间宗教的色彩，同时也受到佛、道教文化的影响。应该说，这是一个很有研究价值的民间乐种。可是，直到 1980 年以前，这一乐种仍鲜为民族音乐学界所知。20 世纪 80 年代初，才开始有个别文章①涉及到音乐会。1986 年，中国艺术研究院音乐讲究所组织人员对固安县屈家营音乐会进行了多次调查，随后发表了一系列调查报告和有关论文，②从而引起音乐界、新闻界对该乐社的很

---

① 见《中国音乐辞典》“冀中管乐”条，人民音乐出版社，1984。另见肖兴华等《廊坊军芦村义和团乐队及乐曲的调查》，载《中国音乐》，1984 年第 1 期。

② 薛艺兵、吴犇：《屈家营音乐会的调查与研究》，载《中国音乐学》，1987 年第 2 期；乔建中：《俗中见雅，清音永存》，载《人民音乐》，1987 年第 8 期；吴犇：《音乐是如何在一个典型的中国民间乐队中传承的》(How Musicis Tran smitted in a Typical Chinese Folr Musical Group)，载国际音乐学会英国分会 1988 年会刊(英文版)；薛艺兵：《危机中的希望》，载《中国人才报》，1989 年 4 月 18 日第 1 版。

大关注。此后，笔者又协同本所乔建中、吴犇等人对天津、廊坊、徕水等地的音乐会作过初步采访。1989年，音乐研究所又委派笔者与英国学者 Stephen Jones 合作，对冀中各地音乐会进行了较为广泛的考察，遂合撰了综合性调查报告。[①] 除此之外，河北省及天津市“民族民间音乐集成”编委会已对本地区音乐会作了大量的普查和收集整理工作（这些材料目前尚未发表）。

以上成果，既有深入细致的研究，也有内容广泛的综合论述，可作为了解冀中音乐会的参考。本文仅就目前尚未涉及到的专题二即音乐会的佛、道教门派现象以及其中所反映的民间宗教文化的某些特点作探索性论述。

一、音乐会的组织、活动及其性质

中国传统的民间音乐组织，就其存在的目的而言，大体有三种类型：一种是为了闲暇娱乐而组建的乐社，如江南的丝竹社、闽南的南音社、粤东的儒乐社等；一种是为了受雇取酬而成立的乐班如东北的鼓房、泉州的笼吹班以及盛行于全国的吹鼓手班等；另一种则是专为民间祭祀和礼俗仪式而设置的乐会，如天津的法鼓会、潮州的大锣鼓会、佛山的十番会等。冀中音乐会即属于第三种类型的民间音乐组织，它的产生和存在，与昔日当地民间的信仰习俗、祭祀活动和丧礼仪式有着密不可分的联系。音乐会佛、道门派的形成，同样也是这类习俗、活动和仪式的需要。因而，在讨论音乐会的佛、道教门派之前。应当对音乐会的信仰基础、活动事项以及这类社团的基本特性加以分析。

音乐会大都是在村庄范围内世代传承的农民业余社团，人数一般在20—30人之间。凡村内男子，不论贫富、辈分均可自愿入会，会内可根据需要定期选纳。会员除大部分为执乐的“师傅”和习艺的“学事”外，另设有管理和服务人员，其中设主管内部事务的“总管”1—2人；负责联络工作的“攒管”1—2人；杂务人员若干。除此之外，还有一位重要的角色——“香首”。“香首”又叫“香头”，就目前情况来看，他是会里的一个闲职，但按照音乐会的传统建制，“香首”实际上就是会首。他的职责是领导音乐会执行村内与宗教祭祀有关的各项任务。并且在这类仪式活动中，他本人也常常担任着祭司的角色。这种习俗在有些音乐会中至今仍有保留，如易县流井村音乐会的“坐棚”迎神仪典即由该会香首主持。此外，在雄县葛各庄音乐会古谱序文中，对香首（亦即“会首”）司祭这一传统也有明文记载：“礼神明，敬天地，会首设坛，沐手焚香。设坛用曲：《倒提金灯》、《普庵咒》、《金字经》、《五声佛》、《三国赞》、《赞尾》、《沙》。”

---

① 见 Stephen Jones，薛艺兵：《中国河北、音乐会》，英文版“The Music Associations of Hebei Province”，载美国国际民族音乐学会会刊35卷（Ethnomusicology，35）。

香首可以不懂音乐，但他必须熟悉祭祀礼仪，并且有能力组织音乐会以及号召全村人进行各项被认为是必要的禳灾祈福活动。因而，香首一般都是由村民共同推举的村内德高望重的长者，而音乐会正是在香首领导下的，执行全村宗教祭祀任务的一个职能机构。

各地音乐会的祭祀任务，一般包括以下各项：

1. 游庙　每年正月初一，各音乐会都要代表全村人的心愿“踩街”(行走)奏乐，遍游村内各庙，向诸神拜年。如今庙宇已不存在，但这种仪式仍保留了下来。

2. 驱邪　冀中东部地区(包括武清、安次等地)的音乐会，每年正月十五、十六两夜要举行“放灯科”仪式。是夜，村民于各水井中和村巷阴避角落安放荷花灯笼，音乐会在香首带领下沿一路灯火徐步缓行，走街吹奏，俗谓“送鬼”，意在驱邪禳灾。

3. 迎神　冀中西部地区(包括涞水、易县等地)的音乐会，至今仍保留着新年迎神的仪式。仪式在正月初七至十四之间举行，届时由村民集资在村中搭棚设坛，音乐会在香首主持下举行开坛迎神、奏乐诵经、祭供吃斋等一系列仪式活动，期间村民们则轮流入棚上供焚香、祭拜。

4. 祀鬼　农历七月十五，民间俗称“鬼节”，各地原有放赦施食的祀鬼活动，冀中民间有“放河灯”照冥习俗。当日，音乐会必聚宴、奏乐一天，入夜随放河灯的人群至水边大吹大擂一番，含祭奠超度鬼魂之意。

5. 求雨　旧时每逢天旱，香首便出面组织音乐会为村民祭神祈雨。小旱在村内龙王庙演奏娱神；大旱则随求雨队伍出行游神，并举行取送“神水”等仪式。近几十年来，此风俗已因农村灌溉设施的完善而消亡。

6. 进香　进香亦名“拜香”，是旧时一种求神拜佛的群众性庙会活动。明人冯应京《月令广义》对当地传统有载，“三月二十八日，燕京祭岳庙，民间各随城集众为会，有为首者掌之，盛设乐旛，戴马甲，群迎以往。男妇有跪拜而行者，呼佛振地，曰拜香。”冀中民间进香，惯以乐舞百戏组成香会，有高跷会、杠翘会、少林会、十番会等，音乐会便是其中的一种香会。每逢当地重要寺观开庙，四乡诸会云集前往，作朝拜表演。届时，庙前旌旗招展，鼓乐喧天，热闹非凡，故有“花会”之称。这一风俗现已被节日的庆祝游行所代替。

根据音乐会的建制以及在乡村宗教祭祀中所承担的任务来看，这类组织并不是单纯的民间音乐社团，实质上它是古代“社会”的遗制。

“社会”在周代时称做“社”。“社”的本义是指土地神，周人把组织起来祭社的活动也名为“社”，如《周礼·月令》：“仲春之月，择元日，命民社。”社神的名目在后世已多有演变，但祭社的古俗一直延续至近代，成为农家每年春秋二季必行之祭礼，即所谓春祈秋赛。春祈是求雨泽，盼丰年，秋赛是报收成，谢土神。这类活动在各地农村都有固定的组织——“社会”来筹办，“社会”一名即来源于社日的集会。

同音乐会一样，“社会”也是乡村中的一种邻里组织，由村人自愿筹办，并推选

一位有威望的长者任社首。至起社祭神，由社首主持募集钱物、安排仪式。早期的“社”主要是祭土神，以后发展到祭祀与民间祸福相关的各种神灵。音乐会的祭祀项目，正是“社会”祭祀内容的扩大和发展。

古谓“俗人之礼，歌舞之乐”①，民间祭祀，“必以歌乐鼓舞以乐诸神”②。歌舞事神的古老风俗，一直是民间祭祀活动的重要手段。宋代都市的“社会”即以聚演歌舞百戏为其特色，③清代乡人赛神依然展现了“丛词社鼓，村落然阗”④的景象。民间祭祀组织和民间音乐社团，就是在这种风俗习惯中自然地融为一体，冀中音乐会正是融“社会”与“乐会”为一体的典型。

音乐会的信仰，保留着人类早期自然崇拜的痕迹，同时也渗透着后世民间俗信和佛、道教的影响。

葛各庄乐谱序言开宗明义，提出“敬神祭天地”的口号，即反映了古代天地崇拜的遗存。诚然，祭天仪式自先秦以后就只为皇家所保留，而祭地的习俗却一直为农家所重视。音乐会普遍祭祀的一位重要神祇就是主管大地的女神——“后土娘娘”⑤，这和古代祭地的习俗，亦即“社”的活动是一脉相承的。各地音乐会广为祭祀的“二愣爷”，是一位主管河道的水神，同样也保留了自然崇拜的痕迹。此外，如民间传说的人杰英烈神“刘、关、张”（奉“三义庙”），“药王”（古代名医孙思邈、刘和坚）以及道教“真武大帝”、“送子娘娘”、佛教“地藏菩萨”、“观音大士”等，均在音乐会奉祭之列，这都是民间造神、敬神的历史传统和佛、道宗教神、佛体系长期影响的结果。

在音乐会的信仰意识中，因果轮回和善恶报应的观念占据重要地位。其主要表现是各地音乐会普遍奉行的“善会”宗旨。

各地音乐会均自诩为“善会”。按照艺人们的解释，所谓“善会”，即行善积德之会。他们立会的目的，就是为了行善事、积阴德。这一目的的具体作为，除了“礼神明、祭天地”，为本乡村民禳灾祈福之外，另一个重要方面就是行丧礼、做法事，为亡故老人超度亡灵。而所有这些活动，音乐会都坚持无偿服务的原则，决不收取酬金。正因为是无偿服务，所以他们才能达到“为民行善事，为己积明德”的宗教目的。

佛、道宗教对中国古代社会、文化的影响几乎无处不有，音乐会佛、道门派的形成，正是这种具有古“社会”性质的民间乐社在佛、道两种“正统”宗教影响下所产生的变异现象。

---

① 王逸：《楚辞章句》。

② 同上。

③ 参见[宋]《东京梦华录·社会》、《武林旧事·社会》。

④ [清]《芜湖县志·风俗》。

⑤ 后土神名目历史上多有变异，冀中一带的这位“后土娘娘”全称“后土皇地抵祇”。也是道教尊奉之地神，和玉皇天帝并称为“天公地母”。

二、音乐会的佛、道教门派

音乐会虽属民间俗门社团，但在他们之间却有“佛门”和“道门”的区别。佛门会与道门会之间最明显的标志即服装的不同：在某些仪式场合，佛门会成员着僧衣、披袈裟；道门会成员穿道袍、戴道帽。据说，过去各地音乐会都有这两种不同装束，由此可见，佛、道门派的分野是音乐会中普遍存在的一种传统。

在音乐会这样的民间乐社中为什么会产生佛、道教门派呢？各地艺人的解释并不一致，这需要我们作具体的甄别和分析。

据有些艺人讲，音乐会佛、道门派的形成与音乐的师承有关，即音乐传自和尚者继承佛乐传统而立佛门会；音乐传自道士者沿袭道乐传统而立道门会。

根据调查，有不少佛门会的音乐的确是直接传自佛教僧人的。例如：霸县北燕家务音乐会音乐于乾隆三年(1738年)由当地千佛寺老僧所授；霸县信安镇光明街音乐会音乐受自本镇和尚乐班；涞水县的数十个音乐会中，一部分学于北京西域寺，一部分习自本县林清寺，还有三个村的音乐会由清末时寄居在新城县大佛寺的海波和尚亲临涞水传授；天津武清县黄花店音乐会早期由村旁弥陀寺方丈普济授艺，失传后又请来外地和尚星魁、亢六二人重教，此三位僧人均受戒于北京，他们的音乐很可能习自北京；天津南郊辛庄音乐会也是学自本乡佛寺僧人，目前该会与天津市的几位还俗僧人联合组建了“天津佛乐团”，这几位还俗僧中，能闻、兰亭二位幼年在德州习得这套“佛乐”，现团内僧俗乐手能默契配合，共同演奏，说明德州“佛乐”与当地“音乐”亦属同一系统。

至于道门会音乐是否师承于道士，目前尚无确切的证实材料。根据音乐分析，有一个可以确定的问题是：佛门会和道门会在音乐方面基本上不存在什么区别。即二者在乐种名称(统称为“音乐”，方言发言为 Yin Yao)、乐队编制(旋律乐器有管、笙、笛、云锣，打击乐器有鼓、镲、铛、饶、钹)、演奏形式(分为吹打乐形式的“文乐”和打击乐形式的“武乐”)、曲目范围(包括唐宋词牌曲名、明清曲牌等)以及曲体结构、宫调术语、谱字式样等方面基本相同，二者不仅是同一乐种，而且也不存在风格流派之分。

当然，即使是同一乐种，也有可能传承于不同的渠道。过去，京、津、冀一带除了在一些佛教的中、小型寺庙中保存有和音乐会相同的音乐外，个别宫观的道士也使用这套音乐，其音乐用途与僧人一样，主要是服务于民间的丧礼仪式。这些道士乐师虽人数不多，影响也不及僧人广泛，但他们在各种民间交往活动中，同样有可能向民间传播这种音乐。

在僧人、道士和农民中广泛流传的这种音乐是一个有着共同历史渊源关系的传统乐种，它在诸多方面都保留了宋代前后的宫廷传统。比如：文乐以管为领奏即沿袭

了唐宋宫廷音乐中以觱篥为“众乐之首”的习惯;曾在北宋教坊乐中使用的九孔觱篥后世已不多见,但在北京智化寺得以保存,并在有些佛、道门音乐会中至今仍在使用,尽管其后下孔已名存实亡,但这种旧制的遗存亦说明其传统之悠久;1950 年以前在智化寺和屈家营音乐会中使用的十七簧笙,同样也是北宋宫廷“大乐”所用笙的遗制;许多僧、俗乐队所用的工尺谱字也与明清以来常见的民间工尺谱字有区别,其中也包含了宋代工尺字形的某些特征。尽管在这一乐种的曲目中也存在着《五声佛》、《金字经》、《普庵咒》这类佛教概念的目名和《八仙庆寿》等道教概念的曲名,但究其根源,这一乐种却并非产生自佛教或道教。作为器乐形式的音乐,它本身并没有确定的宗教意义。同一渊源的相同乐种,为僧人所用即可被称作“佛乐”;为道士所用便可被称作“道乐”。即使某些曲名标记有佛教或道教的含义,但僧人和道士在演奏时并不忌讳与教门不符的曲名含义,僧人奏《八仙庆寿》,道士奏《五声佛》都是屡见不鲜的事。而民间音乐会演奏这类乐曲,那就更没有什么佛、道概念了。

音乐会的音乐虽然传自僧人或道士(甚至还可能有别的传播渠道),但由于传授者所传实为同一种音乐,也不存在实质上的所谓“佛乐”和“道乐”传统。因此可以说,“音乐”并不是音乐会划分佛、道教门派的主要原因。

另有一些艺人则声称:音乐会佛、道门派的形成与音乐会成员以及音乐会所在地村民们的宗教信仰有关,即信佛教者立佛门会,信道教者立道门会。

依信仰立门派的现象,在音乐会的某些方面的确存在。例如:涞水县南高洛村全村人信仰道教,村民大多数为火居道,该村音乐会即道门会;与南高洛邻近的西义安村原信仰佛教,该村音乐会也师承于和尚,故立佛门会,后来本地道教日盛,音乐会亦改换门庭立道会门;霸县信安镇旧时佛、道寺庙并存、两教势力均衡,僧人乐班和道士乐班都很活跃,因而,民间信佛者师从僧人学习音乐而立佛门会,崇道者师从道士班学艺而立道门会。此外,按照民间的规矩,佛门音乐会在进香朝拜、设坛诵佛以及举办丧礼法事等仪式中要念(实为诵、唱)“和尚经”,经文有传自和尚的《金刚经》、《普庵咒》、《往生咒》、《三皈赞》等;道门音乐会在同类性质的仪式中要念传自道士的“老道经”,如《大乘经》、《大法经》、《后土卷》、《报恩》等。

但是,在音乐会的具体实践活动中,民间艺人既不严格区分教派界限,也不认真对待教门规矩。例如:安次县周各庄音乐会声称是正宗的“老道会”(亦即道门会),但目前他们为民间做丧礼法事时,应民间所需,穿起了僧衣袈裟,全然一派佛门会的装束。他们过去所念的所谓“老道经”中,实际上也包括了像《三皈赞》(内容为“皈依佛、皈依法、皈依僧”)这样的“和尚经”。涞水南高洛全村信道教,该村音乐会当属正统“道门”,然而其迎神仪典中唱诵的经文却主要是佛教的《普庵咒》、《观音经》等。易县北流井村音乐会即佛门会,但他们却很重视祭奉道教尊神——“后土皇地祇,念《后土卷》经文。”

至于两派祭祀的对象,那更是释道混杂,不分你我了。佛门音乐会尊祭道教的

“五道神”、“玄武神”、“后土神”是普遍现象；道门音乐会祭拜佛教的“观音”、“地藏”同样被视为理所当然。而且，在法事仪式中，不管是佛门会还是道门会，都统一悬挂“十王像”(即“十殿阎王”像)。更有甚者，在冀中西部地区的涞水、易县等地，音乐会的镇会法宝便是一幅“全神全佛”弔挂(画像)。弔挂中通常绘有111位各类神佛形象，分十排叠列。其主要神、佛的名目为：第一排：太阳、太阴、天皇、伏羲、神农；第二排：如来、弥勒佛、圣人、老君、三义；第三排：御皇、重眼；第四排：观音、罗刹女、二郎、哪吒、李天王、红孩儿，第五排：玄武、三官、真武、土母、土公、财母、财公；第六排：龙王、龙母、闪电、风婆、雷公、量尺天；第七排：眼光、送生、后土、泰山；第八排：白爷、药王、三爷；第九排：冰雹、虫王、关公、孙膑、山神；第十排：土地、地藏。其中各路神、佛的来源，有来自原始信仰、神话传说的俗神杂祇；也有来自佛教和道教的“正统”神、佛。易县北流井佛门会和涞水南高洛道门会现仍珍藏有这种弔挂，他们视其为福佑全村的法宝，仅在每年一度的村内迎神仪式中挂于坛棚中央，奏乐、诵经、祭拜之。“全神全佛”像充分反映了佛门会和道门会不忌门派、释道无分的信仰体系。

总之，音乐会的佛、道门派，既非音乐流派之别，亦非宗教信仰所致，而是在佛教和道教这两大正统宗教的影响下，民间仿效僧人、道士行为的结果。佛门音乐会与道门音乐会的存在，仅仅是一种表面现象，两派之间并无实质性区别。这一现象从一个侧面反映了中国民间宗教文化的某些特点。

三、民间宗教文化的某些特点及音乐会佛道门派的实质

中国农民的宗教传统有两个鲜明的特点：一是重功利；二是守古俗。

重功利是其永恒的宗教价值观念。自古以来，农民所崇拜的神灵无不与民生福祸直接相关，他们无论是尊天亲地或是祭神祀鬼，不是为了祈福，就是为了避祸，全从实利出发，没有那种超然世外的、忘我的宗教意识。

守古俗是其惯常的宗教行为方式。从古到今，民间的宗教活动不外乎求神与谢神，无论是求是谢，总是以供养、献祭、敬献乐舞等外在的形式进行娱神或媚神。这种行为方式自远古形成，一直为民间所恪守，万变不离其宗。

音乐会祭祀的重点对象，也都是与民间生产、生活以及人们的生老病死密切关联的神祇，如：“后土”——大地女神、“二愣爷”——河道水神、“药王”——医病神、“娘娘”——主嗣子、“地藏”——主生死、“观音”——救苦救难。他们对待至高无上的道教“三清”和佛祖“释迦”虽不能不敬，但这类神佛的“功能”毕竟离农民的实际需要甚远，所以便对其采取敬而远之的态度。这充分体现了农民重功利的宗教价值观。

音乐会以演奏音乐作为祭祀的主要方式，这也是沿袭了歌舞事神的古俗。在

祭祀活动中，音乐作为奉献给神灵的一种“祭品”，它的作用与献牲、焚香等没有本质区别。所不同的是这种“祭品”在娱神、媚神过程中能增强仪式的隆重气氛，也更能体现出人本身的参与意识。正因为如此，至于用什么样的音乐就并不重要。带有佛教意味的《普庵咒》、《五声佛》等乐曲可以奏给道教尊神“后土”；带有道教意味的《八仙庆寿》之类也可献给佛教菩萨观音；而像《茉莉花》、《妻上夫坟》之类的民间俗调，也都可以用作敬神或礼佛。只要是农民自己喜爱的乐曲，他们认为神佛也一定乐于接受，根本不去理会这些音乐的风格与内容是否符合不同教门之间的教义或精神。不论是求神或谢神，也不管是尊佛或亲道，他们都可以采用同样的音乐和同样的方式达到同样的目的和同样的效果，这便是他们守古俗，以不变应万变的宗教行为方式。

音乐会虽然存在着“佛门”与“道门”的区别，但这种区别仅是一种外在形式，并且具有更多的表演成分。两种门派之间既不存在对立，也不存在实质性的区别。

音乐会佛、道门派所表现出的这种貌似有派实则混杂的现象，并非由于农民对待佛、道两种合法宗教的无知和随意性态度，相反，这正是在重功利、守古俗传统基础上所产生的民间宗教文化的另一传统特点——“融合释道，为其所用”的特点。

道教重现世（如主米修炼成仙、长生不老等），佛教重来世（如劝人行善事、积阴功，为来世超生得福等），农民则既看重现世，又寄祈望于来世，因而求神拜佛对其同等重要。他们对佛、道教以外的民间俗神，包括那些被认为是护佑民生的福神善祇以及危害民生的凶神厉鬼，都是不敢得罪的，于是便产生了像音乐会那样的“全神佛”崇拜。

音乐会的“全神佛”崇拜可以看作是一种理想化的表面形式，在实际行动中，如前所述，他们的祭祀对象仍然是有重点、有选择的，仍旧是以最直接的现实功利为出发点的。这一现象的实质，从一个侧面反映了中国农民对各种宗教既采取来者不拒、全盘接受的态度，又具有融会贯通、为其所用的能力。

中国农民对待宗教所采取的这种态度和所具有的这种能力，也同样用于对待其他社会事物。这种态度和这种能力早已深深地积淀在中国的传统文化之中，并曾对中国社会的历史发展产生过深刻影响。冀中音乐会在民间宗教文化方面表现出的一系列特点，仅仅是这一传统文化现象的一种具体反映。

（原载《音乐研究》，1993 年第 4 期）

萨满教与满洲萨满跳神的乐器

——对神鼓和腰铃的民族音乐学考察

刘桂腾

萨满教作为民间信仰,也许是与民众最为接近的一种宗教活动了。萨满作为某一社会群体的普通一员,素常与专门的神职人员不同,不享有任何与众不同的特权。萨满的非凡之处,只有在跳神仪典中才能得以显露和表现;而满洲萨满表现其魔法般的神力的重要工具是神鼓和腰铃。所以,萨满教对中国东北乃至河北、内蒙地区民俗广泛而又深刻的影响,仅从萨满跳神乐器——神鼓和腰铃在民间流传的轨迹,便可窥其一斑。

一、萨满教与满洲萨满跳神

"萨满教"这个术语在中国学术界的含义及其使用,应当说是清楚而又明确的——流传于东北地区诸族中特有的一种民间宗教。国外却不同,按照日本学者赤松智诚的归纳,"从地方意义来讲,萨满教当然指东北亚诸民族所奉行的东西。而从广泛的学术意义上讲,它就包括了以中国为首的东方诸民族以及世界各地散在的类似东西。"①正是从这个"广泛的学术意义上讲",有的学者把中国的道士、法师以及请神的童乩、拜佛的姨和书写神词的扶鸳等也划入萨满教的范畴而加以讨论。② 我在第31届国际传统音乐学会(ICTM)世界年会上,就亲耳聆听了一位德

---

① [日]赤松智诚:《萨满教的意义》,载《萨满教文化研究》第2辑,第36页。

② [日]大林太良:《东亚萨满教》,载《萨满教文化研究》第2辑,第128页。
[日]樱井德太郎:《日本萨满教》,载《萨满教文化研究》第2辑,第137页。

国同行把中国云南某少数民族的类似活动当作萨满教的学术演讲。[①]

在我看来，这种对萨满教的广义界定，有一个无法克服的缺点：它把本来已经相当复杂的萨满教放到一个宽松无限的概念里——影响世界范围中的学术探讨和交流——难以在相同或相近的学术领域里使用"萨满教"这个概念进行对话。至少，用"萨满教"一词来总括中国960万平方公里大地上各民族民间信仰是个费力不讨好的事情。如果你能真正走到这些民族中间来看一看，也许就会丢掉这种不切实际的幻想。在中国，这类民间信仰通称为"巫"。而这，也仅仅是个难以被所有民族所认可的学术上的泛称而已。实际上，无论是纳西族的东巴跳神，抑或土族的滩祭，还是流行于其他民族中诸如此类的巫俗的名称，都有其难以互相替代的特殊含义。这些名称都只能在一定的地域、一定的民族中使用。从学术研究的角度来看，它们均可被视为"巫"范围内的不同类别。

因此，我赞同将萨满教看作是"西伯利亚和中亚地区特有的一种宗教现象"[②]。并与韩国崔吉诚先生"萨满教只是众多民间信仰之一种类型"的看法有共识。[③]

萨满教被许多人称为"原始"宗教，这大概是依据进化论的观点，把它与"现代"宗教相比较而言。然而，对于当今依然在中国土地上流动的萨满教，却不能作如是观。因为信奉萨满教的那些社会群体，无论如何也算不上是"原始民族"。并且，那里的佛、道两教与萨满教一样在自己的信徒中流传，互相抗争、互相渗透、互相消长。法国文化人类学家列维·施特劳斯有一个著名的观点："未开化人的抽象性思维不是分属'原始'与'现代'或'初级'与'高级'这两种等级不同的思维方式，而是人类历史上始终存在的两种互相平行发展、各司不同文化的职能、互相补充互相渗透的思维方式。"[④]所以，不同社会群体对宗教信仰的选择，并非有高低之分，而是他们在符合他们自己繁衍、生息的社会大背景上，对不同文化的不同判断和适应。明了这一点，会使人们对中国的萨满教有一个公平的认识，以免让它继续被埋没在历史的尘埃中难以见天日。

中国萨满教，主要产生和活动于阿尔泰语系的北方少数民族中，如满-通古斯语族的满洲、锡伯、赫哲、鄂温克、鄂伦春，以及蒙古语族的蒙古人和居住在东北地区的一部分汉人等。尤以满洲萨满教最为典型——除在民间流传外，还曾作为满洲贵族的家祭在宫廷中专设，并有乾隆皇帝于1747年编撰的《满洲祭神祭天典礼》

---

① Gretel Schworer-kohi，"The Function of Music a shamanistic Session anong Miao from Yunnan"，第32届国际传统音乐学会(ICTM)世界年会1991.7香港。

② [美]米尔奇·伊利亚特：《萨满教总论》"有些地区发现的萨满式复杂现象并不一定能说明当地人们的巫术信仰全等于萨满教……一般说来，萨满教与其他形式的巫术和宗教并存"，载《萨满教文化研究》第2辑，第324页。

③ [韩]崔吉诚：《朝鲜萨满教的根》，载《萨满教文化研究》第2辑，第278页。

④ [法]列维·斯特劳斯："中译者序"，载《野性的思维》，第5页。

刊行于世。这是中国信奉萨满教诸族中唯一的一部规范化了的跳神仪典，并有汉文译本。

满洲萨满跳神的功用，最为研究者所关注。据塔尔比察《爱斯基摩人崇拜的诸神》[①]记载来看，爱斯基摩人的萨满有两种，即安柯可克(Angakkoh)与奎拉利壳(Qilalik)。二者虽同为萨满，但前者为族人公认，司祭祀之职，受尊崇；而后者被社会所歧视，主要对病人进行巫术治疗，仪式较为简单。这与通古斯语诸族，特别是满洲萨满跳神的情形有着惊人的相似。按功用而分满洲萨满跳神一为祭祀所用，一为医病所用。[②] 被族人所尊奉，特别是为满洲贵族所推崇的祭祀性萨满，从民间一直进入宫廷，可见其地位之高。而巫医性萨满，始终在民间秘密或半公开地流动，为迷者所信，为蔑者所斥，并常常受到当局严厉管制。如同塔尔比察把安柯可克意译为"大司祭"(Qierpiester)，而把奎拉利壳译为"伪医生"(Qaeksaller)。在中国，祭祀性的萨满汉译为"司祝"；巫医性的萨满汉译为"大神"("大神"在字面上虽无贬义，而在具体语境中，已是"伪医"的同义语)。

音乐和舞蹈是满洲萨满跳神的重要表现手段和与神沟通的媒介，它们构筑了萨满仪典的基本框架。满洲萨满跳神的全部仪型和施术过程都借助于音乐、舞蹈，这是公认的事实。萨满作为族人中无可比拟的艺术家，是当之无愧的。

从历史和现状来看满洲萨满跳神呈现着祭器与乐器之合一、咒辞与乐舞之合一、娱神与娱人之合一的艺术与宗教合一的形态。由此观之，萨满教也进入了民族音乐学家的理论视野，是顺理成章的。因而，我相信对萨满教作民族音乐学的考察，将会进一步加深人们对这一世界性文化现象的领悟。

二、满洲萨满跳神的神鼓和腰铃

神鼓，是满洲萨满跳神的必备之器。它在跳神仪典中担当的无所不能的角色和充满灵性的神奇作用，使其无可争辩地成为满洲萨满教的象征。而将神鼓配之以腰铃，更是满洲萨满区别于其他类型萨满的典型特征。故而，笔者在这篇短文中不可能对全部萨满跳神乐器进行讨论的情况下，选择神鼓和腰铃进行研究，并试图应用历史文献和现实采风资料，廓清它们在形制上的特点。

一、神鼓

神鼓，满语"依木钦"(Yimalqin)。

满洲萨满跳神的用鼓可归为两大类：抓鼓类和单鼓类。前者以黑龙江流域的

---

① 转引自赤松智诚：《萨满教的意义与起源》，载《萨满教文化研究》第2辑，第43—45页。

② 据《黑龙江志稿》卷六载，跳神有跳家神、跳大神之别。祭祀用者为跳家神，族中人多能之，亦为家萨满；其专治病惑人者，为"跳大神"。

较为典型，后者则以辽东地区为代表，各自体现了两类神鼓的基本特征。抓鼓与单鼓一样，同为单面带环（或“钱”），蒙革的圆鼓，用鼓鞭击奏（见图 1－1）。所不同的，一是鼓圈用料不同，前者用木料弯曲而成，后者以铁为之；二是抓鼓设环以手抓之，而单鼓装柄以手握之。此外，由于形制上的差异，鼓技也有区别。

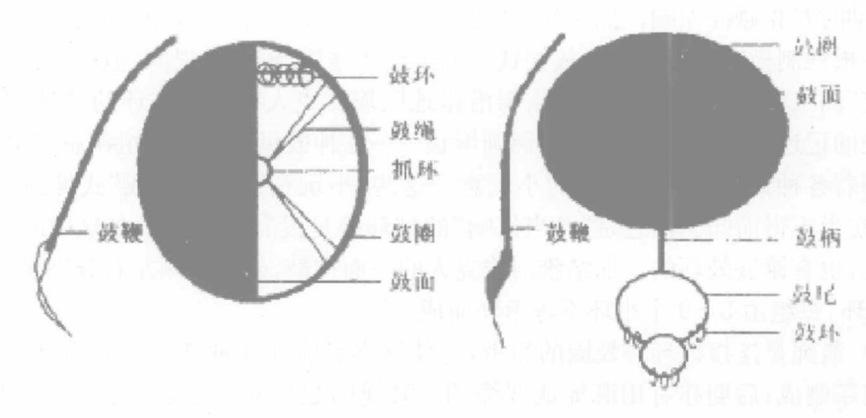


图 1－1　圆鼓　　　　图 1－2　单鼓

1. 抓鼓（zhuagu）

抓鼓的形状，可从它的形状、尺寸、用料等方面来考察。

1）鼓形可划为椭圆形、蛋卵形、正圆形三大类。

椭圆形和蛋卵形的抓鼓，在黑龙江流域较为常见。据《牡丹江风土记》①载：“神鼓，普通圆形，纵八十二厘米，横五十厘米，一面包羊皮，中心一铜环，以四皮绳十字形结框上，上部缀铜钱八枚。”从“纵径”和“横径”长短不一来看，这面鼓并非“普通圆形”，而是椭圆形或蛋卵形。这种鼓形在信奉萨满教的其他民族中也有流行，如满-通古斯语族的赫哲人中流传的一面抓鼓，就是这种形状。② 据伊万诺夫所考，这面流传在松花江赫哲人中的神鼓呈椭圆形或蛋卵形，有一条窄而细的鼓圈和一个代替鼓柄拴在皮条上的金属环。鼓的纵向直径是 82cm，鼓面绘有图案。

除了椭圆和蛋卵形的抓鼓，还有正圆形的抓鼓。见诸文献记载的满洲宫廷所用抓鼓就是这种正圆形鼓。③ 这面抓鼓呈“标准”圆形，直径 53cm；从画面上看，鼓面中央有一个环，拴绳④根连接鼓圈，鼓圈较窄。这种鼓形是目前很常见的。与鼓身庞大的椭圆形或卵形鼓相比，这种鼓演奏起来当然就比较方便、灵活。

---

① 颜公权编：《牡丹江风土记》，第 2 卷。

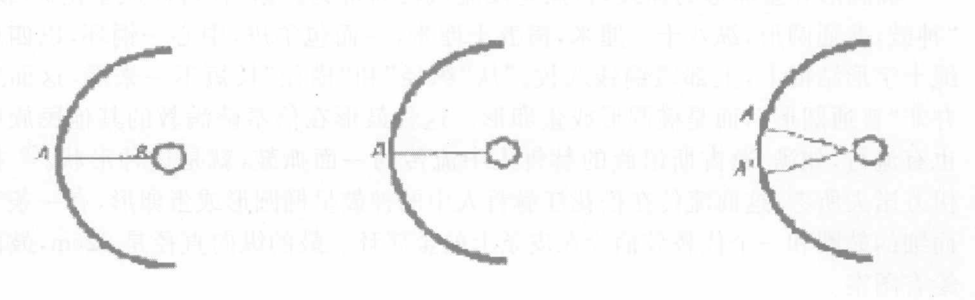
② 孙运来编译：《黑龙江流域民族的造型艺术》第 4 章“那乃人”，第 67 页。

③ 见金九经明常编：《重订满洲祭神祭天典礼》。

④ 见《黑龙江流域民族的造型艺术》第 1 章“埃文克人”，第 67 页。

2）鼓环是神鼓卜很常见的重要部件。它在萨满摇动鼓身时“唰啦”作响，再配之以“咚咚”的鼓件，大大丰富了神鼓的表现力。抓鼓的鼓环一般镶嵌在鼓圈的木框上，有“环”式和“钱”式两种。如《牡丹江风上记》所记述“缀铜钱八枚”，即为“钱”式鼓环。这种“钱”，圆形片状，中间有孔，多为中国的古钱；由一铁丝鱼贯串联而成，摇动时互相碰撞而响。黑龙江宁安县富察氏(傅姓)家族藏鼓距今已逾百年，鼓框里一根铁制横梁上串联了8枚铜钱。由于经久摩擦，铜钱已很薄，但古钱上：“康熙通宝”的字样，仍依稀可辨。纳雷姆沿岸地区埃文克人有镶嵌鼓环的神鼓，据萨吉洛夫的记述，“神鼓体积很大，呈椭圆形状……在神鼓里面还有一组铁制横梁，上面装饰着各种铁制的叮当作响的小玩意。”这些“小玩意”究竟是“钱”式抑或“环”式，现在尚不得而知。但它是“叮当作响”的鼓环则是没有疑问的。在早期的萨满神鼓上，也有镶嵌鼓环的。如结雅河埃克人的一面神鼓，鼓圈里侧左右分别镶嵌了8组鼓环，每组由5－9个小环不等串联而成。

3）鼓绳是连接抓环与鼓圈的纽带，它使演奏者能抓住神鼓。鼓绳的材料，一般用皮条制成；后期亦有用麻绳或线绳的。鼓绳的数量并无定数，最少的有四根(如《牡丹江风上记》所记)，多者也有12根(如《重订满洲祭神祭天典礼》所记)。拴结的方法有三：一是A端结于鼓圈的框上，B端拴在圆形抓环上(见图2－1)；另是先将A端结于鼓圈的框上，将鼓绳穿过抓环，双绳并拢互相缠绕为一，再拉回A端结死(见图2－2)；三是A端结于鼓圈的框上，将鼓绳穿过抓环，再拉到鼓圈的A′端结死(见图2－3)。



4）抓环。抓鼓执鼓的“柄”是一个金属(或铜或铁)圆环，用手抓住而执其鼓，故曰“抓环”。如前文所说“抓鼓设环以手抓之”，所抓的部位，即为这种圆式抓环。此外，它也是拴结鼓绳的“中心”。抓环的尺寸以手能握住为宜。宁安富察氏藏鼓的抓环6.2cm，是用直径0.6cm的铁丝弯制而成。

5）鼓面以革蒙制。早期为兽皮，如狍皮、野猪皮等。近世大多用家畜皮，如牛、羊、猪皮等。以羊皮面薄，发音脆乐为上乘。这也许是因为早期的萨满神鼓体积较大，而近世的神鼓体积趋小，讲究音色的缘故。皮制的鼓受气候影响很大，故在演奏前需要用火烘烤，使鼓面绷紧，以保证神鼓的合质和合量。萨满常在鼓面绘

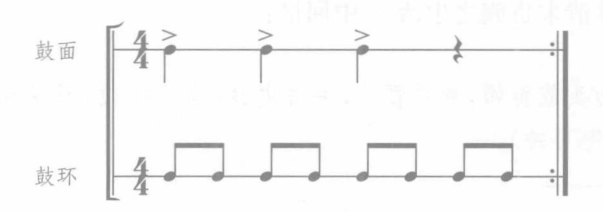
制各种具有象征意义的图案。据乌丙安先生对近代萨满传人的调查，这些画面的内容十分广泛，“有天上的日、月、星辰，有彩虹，有山和树，有熊、鹿等兽和马、牛等家畜，还有蛇、蜥蜴、蛙、龟等动物。”[①]这与伊万诺夫在《十九世纪至二十世纪初西伯利亚民族造型艺术资料集》中对黑龙江流经诸族萨满神鼓图案的记述可以互相印证。遗憾的是，由于缺乏更为详实的材料为依据，我们目前还难以对满洲萨满神鼓图案的象征意义作更深入的探讨。

6）鼓圈为木制的圆框。因直径的大小不一，以能承受鼓面皮革的张力为准。宁安县富察氏藏鼓纵横径为48×16cm，鼓圈宽3.5cm，厚度不一，平均为1.2cm；显系一棵易弯曲的小树砍削而成。斧凿之痕，清晰可见。前述牡丹江抓鼓纵横径为82×50cm，而新宾满族自治县吴扎拉氏用的是一个正圆形的抓鼓，直径为12.5cm，鼓圈为6.5cm。鼓圈用料，因地制宜，常见的有柳、杉、桦木等。

7）鼓槌。抓鼓是用木制的鼓槌击打而发音的，它与同为单面的新疆达卜（手鼓）直接用手击打是截然不同的。据有经验的萨满称，早期的萨满鼓槌是很讲究的，木棍用狍、獭、鹿的毛皮包裹或粘贴，似棒槌状，分量较重，击打有力。有的大鼓槌还刻画上萨满认为带有神力的图案。这些形貌特征，现在已很难在民间找到实证。而目前能够见到的鼓槌，则比较随意，大多是一根稍弯曲的竹篾，经削刻打磨而成，鼓槌的粗细和长短没有统一规格，视抓鼓的大小而定。

8）鼓点。抓鼓鼓点的基本规律是：以单点为基础构成鼓套。“鼓以三击为一节”的演奏规律，早在清代的《满洲祭神祭天典礼》中就已作了详尽的记载。这与民间跳神中的“老三点”是一脉相承的。“老三点”是满洲民间萨满跳神音乐节奏、节拍的基础（见谱例1）。

谱例1 《老三点》

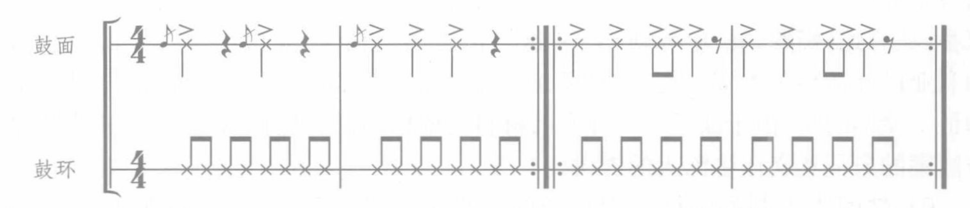


萨满在跳神时通过速度的快慢、力度的轻重及加花等手段使其产生丰富多彩的变化（见谱例2）。

---

① 乌丙安：《神秘的萨满世界》，第230页。

谱例 2 《五点》



抓鼓的具体尺寸与用料，尚无定例，往往因地因人而稍有变化。总的来看，在规格上日趋渐小、变巧；用料上由兽皮逐渐转为家畜皮。通过对清代宫廷鼓、黑龙江宁安鼓、辽东新宾鼓的形制考察和比较，可以看出这些特点①：（见下页列表）。

2. 单鼓（Dangu）

单鼓是满洲萨鼓跳神所用神鼓中的另一种类型，亦称“太平鼓”（见图 1－2）。中国学术界曾经对满洲萨满跳神是否使用这类型的神鼓有过疑惑，在已经出版的一些专著中，也有没将它列入的情况。根据笔者的考察和研究，实际上，无论是历史上还是现在，无论是宫廷满洲贵族抑或民间百姓，都有使用单鼓进行萨满跳神的证据。

这方面，最具权威性著作，当首推《柳边纪略》。这部被誉为“是关于 17 世纪—18 世纪前半叶中国东北地区历史和生活的别具风格的小型百科全书”②，是一位汉族流人的后裔杨宾以自己在其父流放地的所见所闻写成的。因而，它的史料价值是值得重视的。书中曾载：

> 跳神者……以铃系臀后，摇之作声，而手击鼓。鼓以单牛皮冒铁圈，有环数枚在柄，且击且摇，其声索索然。③

该书所记的满洲跳神用鼓为：铁圈，蒙革，下有一柄并缀铁环。清末满洲贵族载涛、恽宝惠在《清末贵族之生活》④中回忆：

> 萨满乃头戴神帽，身系腰铃，手击皮鼓（名太平鼓，系单面，以皮蒙于铁圆圈上，下有把可持）。

---

① 宫廷鼓：见《重订满洲祭神祭天典礼》。
宁安鼓：黑龙江省宁安县卧龙乡富察哈拉（傅氏）藏，刘桂腾 1992 年 8 月 28 日测量、记录。
新宾鼓：辽宁省新宾满族自治县下营子乡吴扎拉哈拉（吴氏）藏，刘桂腾 1992 年 10 月 6 日测量、记录。

② ［苏］格瓦麦利霍夫：《满洲人在东北》（17 世纪），第 9 页。

③ ［清］杨宾：《柳边纪略》，卷 4，第 3 页。

④ 载《晚清宫廷生活见闻》，第 49 页。

比较项目		宫廷鼓	宁安鼓	新宾鼓
鼓面	直径	53cm	46×48cm	42.5cm
	用料		牛皮	羊皮
鼓圈	边宽		3.5cm	6.5cm
	边厚		1.2cm	0.5cm
鼓绳	边接	12 根 A－A 式	8 根 A－A′式	8 根 A－A′
	用料		牛皮绳	羊皮绳
抓环	直径		6.2cm	5.7cm
鼓环	直径		2.5cm	2.6cm
	环数		8	11
鼓鞭	长度	39.6cm	41cm	38cm
	宽度		1cm	0.9cm

从称呼来看，“皮鼓”应是指抓鼓。而从这面神鼓的形状来看，应属单鼓无疑。清末宫廷太监信修明也曾记述满洲萨满使用单鼓的具体形制为“鼓形如大团扇，铁边铁把，把端有无数铁环，鼓面二尺有余……”①两种形制的神鼓同时使用，在《宁古塔纪略》中有较详细的记载：“……外系裙，裙腰上周围系长铁铃百数。手执纸鼓，其声镗镗然。口诵满语，腰摇铃响，以鼓接应。旁更有大皮鼓面随之敲和必向西。”②所谓“纸鼓”和“大皮鼓”，即单鼓和抓鼓。因为单鼓也有用纸做鼓面的；而抓鼓在民间也有称其为“皮鼓”的。田野作业的资料，也同样证实了满洲萨满跳神使用单鼓的事实，如努尔哈赤出生地的辽宁新宾即有实例。③ 与满族人历史上就联系密切的蒙古人的萨满跳神中，亦同样如此，如科尔沁地区的蒙古“博”（萨满）④，即使用这种类型的神鼓。

现在，我们来看看单鼓的形制。

1）鼓形与鼓面

单鼓的基本鼓形与抓鼓一样属不规则的圆形：扁圆形、团扇形、桃形。与抓鼓不同的是，它的横径长于纵径，一般为 10cm 左右。单鼓的鼓面以革蒙制，如牛、羊、驴皮等，以羊皮居多。蒙鼓面时，将皮革浸泡至软，为防止皮鼓与铁鼓圈结合时打滑，常内衬一圈麻绳。鼓面绘制图案者，今鲜见。

---

① 参见信修明遗著：《坤宁宫之秘密》，“老太监的回忆”，第 91 页。

② ［清］吴振臣：《宁古塔纪略》，卷 13。

③ 载《中国民间歌曲集成》，辽宁省抚顺资料本。

④ 参见白翠英、邢源福、宝琳、王笑：《科尔沁博艺术初探》（内部资料本），第 39 页。

2）鼓柄与鼓圈

鼓圈以扁平的铁条弯曲而成，比抓鼓的木制鼓圈要窄细得多，约 1cm。鼓圈弯曲至合拢抻直，即为鼓柄，约 12cm。鼓柄外部用布或薄皮缠裹，也有用麻绳缠绕者，以防铁柄磨手，并将鼓圈与鼓尾连接在一起。

3）鼓环与鼓尾

鼓环与单鼓的必备之件。它分为三组套在铁条上，摇动时互相硬撞"唰啦"作响。为增加鼓环的演奏效果，制作者将细铁条锻成四棱形，然后拧成麻花状，与同是麻花状的铁条棱棱相碰穿在一起，摇动碰擦。鼓环一般由 2－3 枚为一组，直径约 4cm。

鼓尾的花式由于流传地域不同而有所区别。如图 3－1 为辽东式，图 3－2 为辽西式，图 3－3 为京畿式。



图 3－1 辽东式

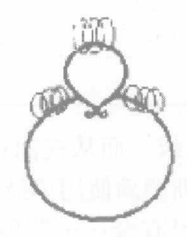


图 3－2 辽西式

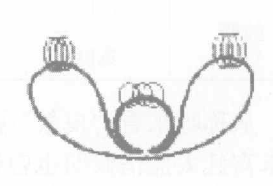


图 3－3 京畿式

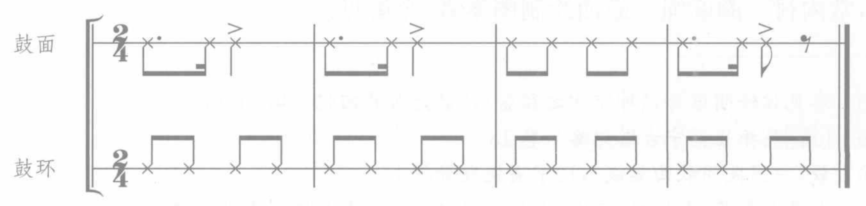
4）鼓鞭

单鼓的鼓鞭较之抓鼓的鼓槌要细得多，常以木或竹篾削刻而成。顶端倒磨成圆头，以防击打时损坏鼓面，靠近顶端之处，往往加以削刻至薄，以增加鼓鞭的弹力。尾端往往以彩色布条挂成穗，为装饰用。直径较大的单鼓，其鼓鞭相应也较长、较粗，因而鼓鞭也常常用布条缠裹。

5）鼓点

单鼓基本鼓点的主要特征是：每种鼓点里的强音总数是奇数——"以单点为基础构成鼓套"(见谱例 3)。与抓鼓相比较，由于它鼓身轻巧，并有柄相执，鼓技就显得更为丰富。

谱例 3 《三榛鼓》



单鼓这种类型的神鼓在东亚一些国家中也有流传，如日本的柄鼓。[①] 日本的柄鼓（团扇鼓）较之中国的单鼓已有了较大的变化。鼓的制作比较精细、规范，鼓圈和鼓柄为木制而非铁制，且不带鼓尾。由于资料匮乏，中国单鼓与日本柄鼓的演化过程，还有待于继续探索和比较；对此深入研究，将是件饶有兴味的事情。

以下，我们对抓鼓与单鼓的形制等方面作一综合比较：

抓鼓与单鼓的相同之处是：单面、圆形、蒙革、带环（或"钱"）、用槌（或鞭）击鼓，以单点为基础构成鼓套。由于形制上的差异，在执鼓方式等方面也有一定区别。尽管如此我们仍不难发现它们之间的历史、文化渊源。

至于单鼓与抓鼓的演变过程，在我看来，在尚无更多的文献史料和出土文物可资证的情况下，从制作的难易、形制的繁简以及流传区域和冶铁技术在民间的发展诸因素来看，抓鼓当先于单鼓而出现。单鼓是抓鼓在流传过程中，受其他民族文化影响演化而成的。

二、腰铃

腰铃，满语西沙（xisha）。

比较项目	抓　鼓	单　鼓
鼓　形	椭圆形、蛋卵形、正圆形	扁圆形、团扇形、桃形
鼓　圈	木制	铁制
结　构	鼓圈、鼓环（或"钱"）鼓绳、抓环鼓槌	鼓圈、鼓环、鼓尾、鼓柄、鼓鞭
鼓面皮革	狍、野猪、羊、牛皮等	羊、牛、驴等皮
鼓环安装	镶嵌在鼓圈的木框上	串联在鼓尾上
执鼓方式	设抓环以手抓之	设鼓柄以手握之
使用民族	满洲、锡伯、鄂伦春、赫哲、鄂温克等族	满洲、蒙古、汉族等
流传地区	黑龙江、吉林、辽宁等地	辽宁、河北、内蒙、吉林、黑龙江等地
音乐特征	"鼓以三击为一节"	以单点为基础构成鼓套

在满洲萨满的跳神仪典中，"鼓与腰铃并用"，是其在乐器使用上的典型特征。譬如黑龙江《呼兰府志》所载的满洲萨满跳神祭器：哈马刀（神刀）、轰勿（铜铃）、抬

① ［日］吉川英史主编：《邦乐百科辞典》"团扇鼓"条，第 106 页，平野健次等编《日本音乐大辞瑞》"柄鼓"条，第 377 页。

鼓、单环鼓、扎板、腰铃、裙子等。而在清宫萨满跳神中，仍然也保留了圈铃。众所周知，清代仪典，多沿用明礼，实为汉制，而“惟祭天于堂子祭神于坤宁宫犹能保存故俗”①，这“故俗”，即萨满跳神。清宫萨满跳神所用乐器已加进了琵琶、三弦等，但仍未丢掉神鼓和雷铃。满洲贵族溥佳曾描述过宫廷萨满使用腰铃跳神的情形：“不一会，进来两个‘萨满太太’，身穿绣花长袍，头戴锢子，足蹬花厚底鞋，一个弹起三弦，另一个腰间系上成串的铜铃铛……”②这些系于腰间“成串的铜铃”，即腰铃无疑。几个版本的《满洲祭神祭天典礼》中均绘有腰铃的形制图，并标有明确的尺寸。表演时，将腰铃系于表演者之腰际，舞时腰胯左右摇摆，腰铃随之“唧唧”作响。腰铃摆动时发出节律式的声响，与变化多端的神鼓鼓声相和，是萨满舞蹈时的主要伴奏乐器之一。主要技巧有甩、摆、顿、颤等。

腰铃，由腰带、衬裙、锥铃、系环等部分组成(见图4)。

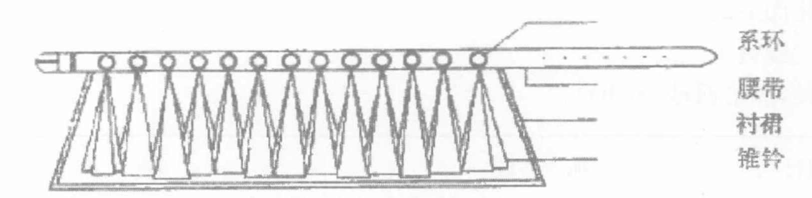


图4 腰 铃

1. 腰带和衬裙

腰带与衬裙连接在一起，为皮制。选料猪、牛、驴皮均可。《重订满洲祭神祭天典礼》所载腰铃，其腰带长120cm，衬裙长53cm，宽27cm，半围腰间。腰带缝制在衬裙上部，起到将衬裙和裙上的锥铃系于腰间的作用。其长短视萨满的腰围而定，由皮带扣连接(早期大概是直接系扣)。

2. 锥铃和系环

腰铃上铃档为锥形，筒状，铁或铜制。长约20cm，直径约3cm，少则十几枚，多则几十枚不等。辽宁宽甸满族自治县徐氏腰铃的锥铃长17－21cm，直径2.5－2.8cm，共24枚。黑龙江宁安县富察氏藏腰铃的锥铃长19－21.5cm，直径为2.6－3cm，共40枚。锥铃直接用皮绳穿在衬裙上，系环缝制在衬裙上部，一环拴1铃，或一环拴2－3铃。环与环的距离讲究疏密得当，否则影响腰铃的演奏和发音。

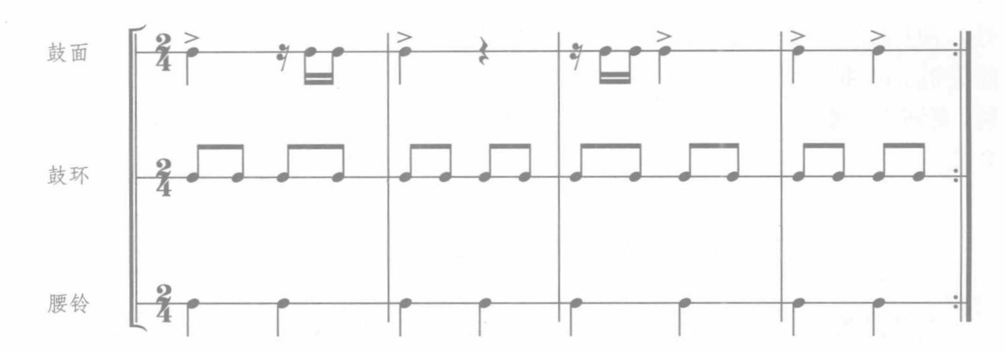
3. 腰铃乐

腰铃单独使用的情况较少，常与神鼓配合演奏(见谱例4)。

① 《重订满洲祭神祭天典礼》“序”，第1页。

② 见溥佳：《记清宫的庆典、祭祀和敬神》，载《晚清宫廷生活见闻》，1964，第122页。

谱例 4 《腰铃鼓》



由于它主要是扭胯摆腰而发声，不像手摇掌击那样灵活，为节律式的左右摆动作响，故称“摆铃”；也有将腰铃拎在手中摇晃作响，称“摇铃”；或将其顿地作响，称“顿铃”。在“背灯祭”仪节中，熄灭灯火后，使用“顿铃”的方法演奏，并配之以晃铃。而在一般仪节中，萨满通常是佩带腰铃并执神鼓表演的。

由于流传地区之异，腰铃与其他民间乐器一样，并无定制。现据笔者考察，列表如下①：

比较项目		宫廷铃	宁安铃	宽甸铃	新宾铃
腰带	长度	119cm	99cm	104cm	93.5cm
	宽度		4cm	2.5cm	3.1cm
衬裙	长度	53cm	56cm	64cm	69cm
	宽度	26cm	27cm	19cm	24.5cm
锥铃	长度		19－21.5cm	17－21cm	16.3cm
	直径		2.6－3cm	2.5－2.8cm	3.4cm
	铃数	36 枚	40 枚	24 枚	24 枚

有趣的是，科尔沁草原蒙古人跳神使用的“腰铃”是铜镜而不是铃铛。他们把大小不等依次叠置的 9 个铜镜拴在腰带上，系于腰际，身体摆动时碰撞作响，

---

① 宫廷铃：《重订满洲祭神祭天典礼》。
宁安铃：黑龙江省宁安县卧龙乡富察哈拉藏，刘桂腾 1992 年 8 月 28 日测量、记录。
宽甸铃：辽宁省宽典满族自治县步达远乡徐氏藏，刘桂腾 1992 年 8 月 18 日测量、记录。
新宾铃：辽宁省新宾满族自治县下营子吴扎拉哈拉藏，刘桂腾 1992 年 10 月 6 日测量、记录。

因而被日本学者鸟居龙藏称为“腰镜”①。我们之所以仍然把它视为“腰铃”，主要是因为二者在演奏方式(如摆动腰胯使其碰撞等)、制作方式(如以腰带串联等)、使用目的(如驱魔逐妖等)诸方面相同或相近；而不是指那些扣杯盿萨满胸前、胸后的“护心镜”和萨满所持的铜镜——这些不发声响的铜镜不是乐器。据说，满洲人的鄂伦春的萨满也有使用腰镜者，笔者未见史载，又未见实物，故不敢妄谈。

三、萨满音乐观支配下的乐器作用及其影响

在萨满教庞大、驳杂的信仰体系中，是否有被理论家们称作“音乐”的概念？我曾在对萨满的采访中多次做过实验性的探论。结果证明，在那些没有受过正规教育和较少受现代艺术影响的萨满的观念中，几乎没有一个明晰的、能够被我们称作“音乐”的东西。采访者不能向萨满发出“你能演奏多种节奏”之类的询问，只能说“你会打多少花样”，然后再在记录下的“花样”中去寻找被你称为“节奏”的东西。否则，不是你把萨满搞糊涂了，就是你被萨满弄得懵懵懂懂。在一次采访中，一个机灵的萨满似乎领悟了我所说的“节奏”，卖力地给我演奏了“十几种”所谓“节奏”。然而，除了他那紧闭双目却极富表情的面庞不断变化之外，我却始终没有明白这些几乎千篇一律的音响之间，究竟有什么不同！而当我为了更清楚地记录一段神歌，要求他不必打鼓说说“歌词”就行的时候，他竟茫然不知所措，像个背不出课文的小学生一样。刚才在鼓声中载歌载舞、倒背如流的样子，荡然无存。我们所寻求的各种“节奏”，是萨满那些不同的“花样”，但是，二者却不是一个内涵完全等同的概念——“花样”里包含着更复杂、更丰富的东西，它似乎只有与表演方面的许多因素结果起来才能施行。向萨满单纯索要“歌词”，也是荒唐之举——没有舞和乐的“歌词”是难以在萨满那里产生的。也许有一个年轻的“萨满”会向你提供一些“歌词”，但那多半是些为骗取你的钱财而“创作”的“作品”。

于是，我们似乎得到这样一个忠告：对萨满这种超越时空(历史、地域、社会发展阶段)的跨文化，不能完全运用既定的分类逻辑去分析它，而应当强调综合性的、整体式的研究。即使在一些具体的项目研究上，也应如此。在与萨满的接触中，你不能像钢琴师带着音叉在悉尼大剧院为帕瓦洛蒂调音一样，除了琴弦的振动以外可以对舞台上的其他一切置若罔闻。而要像旅行家到法兰西去参观巴黎圣母院，把自己置于神秘的宗教氛围之中，对那个具有独特建筑风格、传奇般的历史杰作，

---

① 日本学者鸟居龙藏在《满蒙古迹考》中曾言，“此等境，非照面化装器：乃专悬于萨满巫教巫人之腰间者，所谓腰镜，祭祀用之。”

做一个全方位的考察——从对文化事项的整体观照中，去发现和阐释萨满音乐的独特审美情趣和艺术魅力。

以艺术形态而观之，萨满音乐是歌、舞、乐的综合体。

以文化形态而观之，萨满音乐是宗教、民俗和艺术的综合体。

在萨满那里，音乐明显地不是什么独立于生活方式之外的一种“艺术”样式，它就是生活本身。在这种音乐观支配下的萨满跳神音乐，是一种与神沟通的特殊语言；而神鼓和腰铃则是萨满使用这种语言的专用工具。也许正是这种近乎达到迷信程度的观念的延续，使萨满音乐屡遭劫难而未灭绝。不难看出，萨满的音乐观和萨满文化圈以外的音乐观是有所不同的。因此，人们不要期望以自己生活其中的价值体系为参照系去分析和评价它能奏效，就如同欧洲人不能用自己使用刀叉进餐的习惯试图去解释或者矫正中国和日本人使用筷子吃饭的风俗一样。刀叉与筷子虽然都是相同功用的餐具，却有各自有不同的文化内涵。

神鼓和腰铃作为满洲萨满跳神的代表性乐器，在萨满的手中只是通神的祭器。忽略了这一点，它那变幻莫测、简朴粗犷而又充满野性的音响，便失去了摄人魂魄的魅力和威力。所以，我们应当看看它作为通神祭器所表达的意念及其作用和影响。

一、人神沟通的媒介

由于宗教活动需要，音乐是否悦耳，似乎不是萨满的追求，宏大而嘈杂的鼓、铃之声几乎占据了萨满音乐的全部。因而，满洲萨满跳神的旋律形态并不发达，而鼓乐却极为丰富，在整个跳神仪式中占有十分重要的地位，大概是先民们十分相信鼓语通神的作用吧。如前所述，在萨满那里神鼓并不是音乐词典里的乐器，而是与神沟通的语言工具和渠道。没有鼓，就不可能与神搭言；没有鼓，便不能降神；更不能获得神启，萨满也就完成不了人神之间的沟通。

二、人格转换的氛围

萨满行跳神礼，要经过人到神，又由神还原为人的人神转换过程。即：请神－神灵附体－代神立言－还原。神灵附体时，萨满进人癫狂状。此时，铃、鼓大作，节奏骤紧，制造出神秘、空幻，使人神情迷离的氛围和非人间的情境。在这种氛围里，似乎有一种难以名状的强烈情绪在萨满心中跃动并统摄整个身心，一股汹涌的心潮迫使他不由自主地向天界升腾——萨满的这种心理体验，并非个人独享，而是伴着鼓、铃、歌、舞爆发出来的。他代神立言，宣启神谕，再由辅祭者(栽立子)解释给他人，实现了由个人体验向社会群体体验的转化。

三、人妖战斗的武器

“鼓声如雷”，反映了萨满视鼓鸣为雷声的意念。伊万诺夫也认为，“在许多黑龙江流域民族那里边，击打萨满神鼓都具有类似的意义”，并认为“神鼓的这种意义

是最古老的解释之一”[①]。的确，以鼓为雷的意念在我国古文献中早就有了详尽的记述：“图画之工，图雷之状，累累如连鼓之形……其意以为雷声隆隆者，连鼓相叩击之意也。”[②]而古字“雷”，亦即此“连鼓”状。[③] 实际上，在满洲人那里，神鼓及其鼓语所表达的东西并非仅限于此。它应当能够“模拟”各种帮助驱魔逐妖的辅助神的声音(虎啸、豹吼、野猪嚎叫等)。特别是腰铃的加入，金属撞击的声音与震耳欲聋的鼓声配合，给萨满增添了莫大的勇气和无比的力量。所以，当萨满发现他要寻觅的妖魔鬼怪时，便更加猛烈地击打神鼓和疯狂地摆动腰铃，以惊吓和驱赶他的对手。神鼓和腰鼓的通神作用，不仅为萨满及其信徒笃信不疑，而且对北方与其杂处或相邻的汉族和蒙古族也有深刻的影响。专司治病疗邪之职的汉族“跳大神”和蒙古族“跳博”，便直接袭用了满洲萨满跳神的神鼓和腰鼓。而为祭祀所用的“单鼓”(因使用单鼓这件乐器而得名，民间俗称“烧香”)和一直流传在河北、京郊一带的“太平鼓”，虽已在流传过程中发生了很大的演化，却仍然相信神鼓和腰铃的通神作用或将其作为一种神力的象征而沿用至今。

在“单鼓”活动中，“鼓与腰铃并用”依然是其在乐器使用上的基本特征。神将(与满洲的萨满相类)使用神鼓和腰铃请神、颂神、送神，驱魔逐妖。他虽然不像萨满那样需要神灵附体，但在“跑亡魂圈子”(上天界)和“跑天门圈子”(下地狱)时，由于使用了神鼓和腰铃，其激烈、迷乱之状并不亚于萨满的癫狂。“单鼓”在东北广大地区的汉族和汉军旗人中流传甚广，其脱胎于满洲萨满跳神的痕迹至今仍然依稀可辨。二者在形式上最大的联系，莫过于鼓与腰铃并用这一显著特征。对此，笔者已在拙著《单鼓音乐研究》[④]中论及，故不赘述。

在“太平鼓”活动中，唯一的乐器便是单鼓。它是由辽东而辽西，跨过长城进入河北，又逐渐传入京歌的。满洲人两次入主中原，必然会在这条入关的通道上留下萨满教的影响。但是萨满教离开了孕育它成长的深山老林、江河大泽以及当地的社会、政治、经济、文化土壤，在远离满洲聚居地，特别是在城市里似乎难以施展它

---

① 见《黑龙江流域民族的造型艺术》第246页。在进行这个课题研究的前前后后，C.B.伊万诺夫的不朽著作《19世纪至20世纪初西伯利亚民族造型艺术资料集》的中文编译本(孙运来编译)一直是我案头须臾不可离手的重要参考文献。他在书中经历千辛万苦所搜集和记述的资料，特别是关于黑龙江流域的一些中国历史上的民族和现在仍属中俄两国跨国民族萨满器具方面的珍贵资料，目前已很难在民间找到实证了。这些民族长期与满洲人杂居，其文化上的融合程度，是不言而喻的。因此，它为我们研究满洲萨满跳神的历史和现状提供了极其宝贵的参照系.本文的许多推演和比较，都借助了这些资料。每念及此，对这位伟大的民族学家，我都怀有深深的钦敬之意！

② 王充：《雷虚篇》，载《论衡》，第394页。

③ 见詹觐鑫：《神灵与祭祀——中国传统宗教综论》，第56页。

④ 见刘桂腾：《满洲萨满跳神的演化》，载《单鼓音乐研究》，第11—15页。

的威风。所以，在关内广大汉族地区，萨满跳神在高度发达的汉族封建文化的冲击和佛、道的重重包围下已黯然失色，并未盛行。然而，萨满手中那面充满神秘灵光的神鼓，却风韵犹存，至今在华北大地和京郊仍然余音不止，成为当地妇孺皆好的民间鼓舞。多在正月农闲期间行其事，并相沿成俗。与萨满跳神和单鼓（烧香）活动相比，太平鼓活动除了在形式上保留了一面神鼓外，与祭祀活动已经没有任何直接联系了，但是，艺人们潜意识中的神鼓保平安——祈盼太平的意念，依然是太平鼓活动至今绵延不绝的动力源。

著名美学家卡冈曾说："艺术价值可能作为具有对人产生艺术影响的唯一功能而被创造出来，也可能在另一种价位——功利价值——的基础上被创造出来。"① 毫无疑问，萨满乐舞的艺术价值是出于功利目的而产生，并直接服务和服从于氏族的祭祀与治疗活动仪式的需要，作为一种"工具"和"手段"而加以利用的。因而，萨满手中的神鼓和腰铃，与专业演奏家手中的乐器，其意义和作用及其齐乐观，是难以比拟的。在萨满那里，神鼓和腰铃是通神的。它们既能在祭祀神事中显其灵，又能在娱乐风俗活动中致其用。

这，不正是萨满文化与民众最为接近的极好说明吗？

（原载《中国音乐学》，1994 年第 2 期）

① ［苏］M. 卡冈：《艺术形态学》（中译本），第 178 页。

实地调查的经验积累和科学意义及作用再认识

伍国栋

民族音乐学的学科性质及其研究对象和范围指向，确定了这一学科是一门注重深入实际音乐生活，并要求从中吸收和积累丰富现场资料的音乐理论科学。它与相关的诸社会科学—人类学、民族学、社会学、民俗学等一样，在研究方法特别强调要进行实地调查，要通过实地调查去亲自获得尽可能翔实的科学研究资料。倘若我们认真回顾一下中外民族音乐学工作者以往完成的那些具有代表性的科研成果，那么就不难得出这样一个结论：只有建筑在坚实、科学的实地调查和丰富的现场音乐资料积累基础上的民族音乐学课题，在学术上才可有所发展、有所发现和有所突破。正是基于此点，一些著名的社会科学家以及部分音乐学家，毕生坚持不懈地进行实地调查，并将此项工作作为自我学术生涯的重要组成部分，在理论与实践上进行科学探索，为相关学科的发展作出了重要贡献，同时在学术上亦完善了自我。他们的实地调查经历，作为种种典型和楷模，完全可以作为民族音乐学家建立科学实地调查理论及方法的参考和借鉴。

一、中国近现代音乐实地调查经验积累

对民间音乐或音乐民俗、民俗音乐进行实地调查，在中国文化界具有久远的历史传统，先秦时代兴起的深入社会民众文娱生活现场去收集歌谣资料的“采风”制度，当为中国音乐实地调查工作的滥觞。《诗经》“风”、“雅”部分的许多歌曲，就用这种方式采集而来。《汉书·食货志》载：“孟春之日，群居者将散，行人振木铎询于路以采诗，献之太师，音凌晨律，以闻于天子。”至近代，中国文化艺术界还将专业人员到民间去调查采集音乐的做法称为“采风”。当然，作为具有现代民族音乐学意

义的实地调查,并非像古代官方组织的采风那样命"史采诗谣,以观民风",仅仅是为要让统治者不出宫室而可体察各地民情风俗;也不是现代某些搞创作的音乐家深入民间去收集歌词、曲调那样,主要是为了编辑出版词目、曲目和用民间音乐作为素材去进行新音乐创作,而是一种包含内容更为广泛,科学目的更为深刻的音乐科研工作。

具有现代社会科学意义的实地调查方法和方法论,在中国萌芽于本世纪初新文化运动兴起之时。1920 年,北京大学成立"歌谣研究会",热情倡导收集民歌并进行社会学、民俗学性质的研究。1923 年,北京大学"风俗调查会"成立,该会所定中心计划即"搜集文字资料"、"发调查表进行调查"和"搜集博物馆的实物",其中属于民间音乐范畴的内容即列有"歌谣"、"音乐"、"唱歌"、"货声"(叫卖调)等。遗憾的是,由于当时调查方法及方法论正处于幼稚时期,具体做法上仅满足于由上而下发调查表这种不进入调查现场的"遥控"方式,其结果自然是收效甚微。[①] 1925 年,该会发起"妙峰山朝顶进香"专题调查,部分学者深入实际,方法得当,认识明确,虽然仅历时三日,调查者却得益匪浅,多篇调查报告发表之后,在文化界引起强烈反应,被认为是"学术界一个霹雳"[②]。1927 年,国立中山大学成立"民俗学会",顾颉刚等学者制定计划拟对广东、广西民俗和西南地区诸民族进行民俗学、民族学调查,随后杨成志等学者进入西南苗、彝地区,历时近两年,回广州后发表有关民俗学和民族学调查报告;另蔡元培主持的中央研究院民族学组,也展开了对广西瑶族、台湾高山族、湘西苗族、浙江畲族、云南彝族的调查;费孝通展开了对广西花蓝瑶、江苏太湖南岸江村的调查[③]。这些时入民族地区以实地调查方式而开展的科研工作,作为倡导田野作业的具体行动,在学术界也产生了广泛影响。

20 世纪 30 年代至 40 年代间,毛泽东在马克思主义认识论、方法论基础上,对实地调查的理论及方法,作了系统而深刻的进一步论述和发挥,1930 年,他在《反对资本主义》一文中首次鲜明地从认识论的哲学高度提出"没有调查,就没有发言权"的科学论断。1940 年,他又在《农村调查的序言和跋》及《关于农村调查》两篇文章中重申这一认识论真理,并对实地调查的理论及方法逐一进行科学阐述,首先从认识论上提出调查必须坚持辨证唯物主义的对立统一观点,必须详细占有材料,对调查材料要用分析的方法和综合的方法加以研究;同时又从方法论上,提出了如何进行调查,怎样找调查典型,怎样收集和整理调查材料等具体做法和相关步骤,最后总结出了长期进行实地调查的重要性和这一工作必然要继续深化发展的总体趋势:"今天需要我们调查,将来我们的儿子、孙子,也要做调查,然后,才能不断地

---

① 赵卫邦:《中国近代民俗学研究概况》,载《民俗学译丛》,1982 年第 1 辑。

② 何思敬:《读妙峰山进香专号》,载中山大学民俗会编《妙峰山》,1928 年 9 月刊。

③ 陈永龄、王晓义:《二十世纪前期的中国民族学》,载《民族学研究》第 1 辑。

认识新的事物，获得新的知识。”①

毛泽东关于实地调查基本哲学观点及其方法论的阐述，极大地调动了当时西北地区和抗日根据地文艺工作者深入生活去进行实地调查的热情。1942 年，张鲁等人在延安《民族音乐》杂志发表《怎样采集民间音乐》一文，率先在音乐理论研究领域对以往延安地区的民间音乐实地调查经验，从认识和方法论高度加以总结和归纳，文章第一节“为什么要采集民间音乐”指出：“这种工作一向是被忽视的，大多数音乐工作者对这工作都缺乏正确的认识，过去虽有少数人做过，如刘天华先生②等，但这个繁重艰巨的工作绝不是一二人的力量所能完成的，必须动员广大的音乐工作者来参加这工作，作为他们自己任务之一，经过长时期的努力才能得到应有的成绩。”随后文章在“要具备什么条件”、“采集什么东西”、“怎样进行记谱”等节中，以毛泽东有关调查研究论述为指导，对音乐调查的工作态度、技术条件、对象范围、记录要领等，逐一进行讲解。这篇中国民间音乐研究历史上关于实地调查理论及方法构建的最早文献，对其后音乐工作者特别是延安地区音乐工作者的民间音乐调查和采集工作，起到了积极的推动作用。

20 世纪 50 年代之后，中国各民族传统音乐的实地调查，在大陆作为“中国少数民族社会历史调查”的重要组成部分，于 1956 年至 1964 年间形成一个高潮。与过去的实地调查相比，这一高潮体现出了下述一些新特点：参加此项工作的数十位音乐工作者与民族学、社会学、民俗学工作者广泛接触和配合，从而使这次较大范围的各民族传统音乐的调查，无论在方法还是在成果(调查报告)显示上，都明显地体现了吸收民族学、社会学、民俗学和其他艺术学科经验及成果的特色；此外，调查目的亦开始出现新的转移，不再是以往那种主要的方面是为音乐创作服务的调查，而已成为一种主要的方面是为音乐学研究服务的调查。其中音乐学工作者方暨申在贵州黔东南苗族侗族自治州南部侗族聚居区，采用“住居体验法”进行实地调查，这一举动使他的侗族音乐考察研究有了实质性的突破。其后，他在《音乐研究》1958 年第 1 期发表的《侗族拦路歌的收集与研究报告》一文，以其丰富和翔实的第一手调查资料披露和分析研究，表现出了作者在实地调查理论和方法上，所作出的前所未有的科学努力。此外，值得一提的还有当时中国音乐研究所(现中国艺术研究院音乐研究所)为配合全国广泛开展的民间音乐采访调查工作，于 1963 年内部发行了《民间音乐采访手册》一书，此书修改充实后由人民音乐出版社于 1986 年正式公开出版，这是迄今所见唯一一本音乐学界总结和介绍民间音乐实地调查经验和方法的简明专用工具书籍。

① 毛泽东：《毛泽东农村调查文集》。

② 指刘天华对梅兰芳京剧唱腔的收集、记谱和整理。刘氏 1930 年完成《梅兰芳戏曲谱》。

二、科学意义和作用的再认识

实地调查作为民族音乐学总体研究方法体系中的一个重要程序和环节，在国外民族音乐学界以及相关的社会科学研究中，通常称为"田野作业"(Ane. Hropoiogical Field Work)，这是文化人类学领域经常强调和广泛使用的一个学术名词，它另还有"直接观察法"、"住居体验法"、"局内观察法"等称呼。20世纪20年代以来，许多人类学家都认识到了实地调查在科学研究中的重要意义和作用，因而指出："田野工作是人类学最重要的经验，是人类学家收集资料和建立通则的主要依据"①，"田野工作是现代人类学的基石"②。这样，受文化人类学深刻影响而兴起的民族音乐学，便顺理成章地继承了这一科学方法论传统。

在渐趋壮大的当代民族音乐学理论界，实地调查应当成为该学科理论工作者必修课程的认识，似乎已不存在有什么相抵牾意见。但是，采用什么样的科学理论去指导具体的调查实践，在具体的调查实践中如何掌握科学的方法和步骤，应该说还相当缺乏系统、深入和联系实际的理论探讨。其次，不少调查者在现场的具体做法和操作程序，离专业化、学术化要求，还存在着相当大的差距。这就使得进入音乐现场的调查者，并非人人都感到"如鱼得水"，人人都可有丰厚的收获。一位多年从事研究工作的民间文艺学理论家，对此曾用亲身经历过的教训来印证科学掌握实地调查理论和方法的重要性，他说："我从事民间文学的田野作业有十年了，前五年的调查材料几乎是一堆废纸……早期的调查方法基本上是'工作队'式的访问，旁观者的观察和单纯作品的收集，完全不关心作品的习俗背景和上下文，还常常用当代的观念和个人的意识去选择和处理民间文学作品。如此调查，不但材料不能用，还惹出不少麻烦。我曾要求佤族的巫师在火塘边讲创世纪神话《司岗里》而引起了族人的愤怒，视我为不受欢迎的人，因为《司岗里》是佤族原始信仰的圣典，只有在祭祀时方能讲述。我还请求景颇族的歌手在不同辈分的人参加的场合唱情歌而被骂为'齐赖'(意为'猪狗不如')。"③这一并非鲜见的事例说明，要想真正做好实地调查并不是一件轻而易举的事情，只有在正确思想和实地调查理论指导下，并能科学地运用其方法和原则的调查人员，才可能有较多的发现。这就像一条出没于茫茫大海的渔船，只有在经验丰富的水手操作下，经过若干时日的一系列科学作业，最后才可能满载而归。

---

① [美]R. M. 基辛著：《当代文化人类学》，陈其华译，台湾巨流图书公司，1980。

② [美]C. 恩伯、M. 恩伯著：《文化的变迁》，杜杉杉译，辽宁人民出版社，1988。

③ 兰克：《在〈田野作业与研究方法座谈会〉上的发言》，载《民间文学论坛》，1988年第5期。

论及到此，似乎有必要首先提到资产阶级民族学的开创者和马克思主义民族学的先驱者，美国著名民族学家路易斯·亨利·摩尔根(Lewis Henry Morgan，1818—1881)，他之所以能完成《易洛魁联盟》(1851)、《人类家族的血亲和姻亲制度》(1865)、《古代社会》(1877)等几部影响深远的民族学著作，完全要归功于他长期深入印第安人易洛魁塞纳卡部落，与该部落青年帕克成为至交，最终成为塞纳卡部落成员所采用的科学田野作业方法——直接观察法。摩尔根在民族学著作中使用的大量资料，都来源于他亲自进行的实地调查。可以说，没有科学的实地调查，就没有民族学的摩尔根。恩格斯在评述《古代社会》有关原始社会分期的科学性时曾说："他所提出的分期法，在没有大量增加的资料认为需要改变以前，无疑依旧是有效的。"[①]对于这一评语，我们当然这不能仅仅理解为是在评论《古代社会》的某些研究结论，同时还应当理解为这也是在充分肯定摩尔根实地调查工作及其所获资料的学术性和科学价值。

顾名思义，民族音乐学的实地调查，就是音乐学学者走出书斋或办公室，深入民族民间音乐生活，面向社会音乐实践去收集各种音乐研究资料的调查。由于历史文献和他人著述中的音乐资料，都是"过去的音乐事实"，显现的都是已经发生过的音乐事象，所以这些资料对于民族音乐学研究者来说，都是"历史的音乐资料"和"第二手的音乐资料"。使用历史的音乐资料、第二手的音乐资料来进行科学研究，应该是必要的和不可回避的(因为任何一位民族音乐学工作者，都不可能做到对所有民族或所有地区的音乐事象都进行直接观察)。但是，一位优秀的民族音乐学家又不能仅仅依靠这些现存资料去进行科学研究，他还应当针对自己的研究课题，亲自深入到人民大众的音乐生活中去获取"当时的音乐资料"和"第一手的音乐资料"，以使自己的研究成果因新鲜资料的运用而表现出某些新意或某些突破。再者，民族音乐学工作者要想真正深刻地认识他所研究的音乐对象，也只有进入现实生活去亲自接触"活"的音乐，才能触摸到音乐事象各个侧面的生动内容和观察到音乐事象具有生命活力的动态形象。唯有这样的直接感知，他才能在往后的认识、分析和综合所得若干研究资料的案头工作中，对研究对象有一个整体印象和动态轮廓把握，这些资料也才不会成为一堆分散或拼凑的枯燥事实。中国有几则人所皆知的老话："耳听为虚，眼见为实"、"百闻不如一见"、"不入虎穴，焉得虎子"。这些话俗理端实包含深刻哲理的谚语，揭示的就是这一科学道理。

民族音乐学的实地调查既是一种具体的方法，又是一种自成系统的方法论。说它是方法，是指在实施某项实地调查计划时，它体现为一系列具体的做法、步骤和技术，因此它是民族音乐学作者收集音乐资料的工具，说它是方法论，是指任何一项实地调查的实施，又都具有认识、判断和分析音乐事象的理论基础，整个实地

---

① 恩格斯：《家庭、私有制和国家的起源》。

调查做法、步骤和技术的进行，都体现为一系列具有哲学思辨特点的认识过程，这就相应构成若干准则或标准，因此它又包含指导音乐资料收集的若干理论。只注意做法、步骤和技术的进行而忽视指导作法、步骤和技术的理论准则，是不完全、不科学的难以真正大获成功的实地调查。实事求是地谈，至今民族音乐学工作者所进行的实地调查，有不少仍还停留在这种“不完全”的阶段，只有少部分人的实地调查才注意到了方法与方法论的结合。正是鉴于这一实际状况，当代民族音乐学工作者今天仍然有必要重新认识或者说科学认识实地调查的意义和作用，将它视为一种方法又视为一种方法论，并在此基础上去展开具体工作，这样才能够在调查现场科学地取得真实而丰富的音乐资料，为步入案头梳理和系统研究打下坚实的科学基拙。

实地调查所具有的科学方法论性质，决定了它本身也是一项科学研究工作，或者说它本身就是民族音乐学研究的一个重要组成部分。实地调查所获资料经过去伪存真、分类梳理、概括描述，就成为“音乐调查报告”、“音乐概述”和“音乐志”一类具有“志”性质的研究成果。这一类成果无论以往、现在还是将来，都是民族音乐学研究的基础课题形式。再者，即使是理论性较强的研究课题，其深刻的理性思辨，也常常产生于或萌动于实地调查的科学工作程序之中。

实地调查工作，尽管愈来愈受到中国民族音乐学工作者的关注，但是我们也应当看到，它在这一音乐理论学科内部，至今并未像文化人类学诸分支学科(如果民族学、社会学、民俗学)对待实地调查那样，得到科学的强调、系统的阐述和有力的贯彻；有深度的民族音乐学实地调查理论和方法的研究论文，目前还不多见；有的研究者甚至还不认为它是一项科学研究工作，在认识和实践上或多或少地对它有所忽视。正是鉴于这一实际状况，笔者认为，民族音乐学实地调查的历史经验总结和现实发展趋势，已向我们提出了更高的科学要求，使我们有必要站在更新的科学高度上去进一步强调实地调查工作在民族音乐学研究工作中的重要意义和学术价值，并对它继续进行更为深入的科学阐述和系统研究，使当代民族音乐学工作者能够更加自觉、更加成熟地走向各民族丰富多彩的社会音乐生活。

(原载《中国音乐》，1995 年第 1 期)

民族音乐学的实地调查类型

伍国栋

不同的民族音乐学研究课题，需要采用不同的形式去进行实地调查。由于调查者可以从同一角度去观察不同范围或不同性质的音乐事象，也可以从不同角度去观察同一范围或同一性质的音乐事象，这就自然构成民族音乐学实地调查在对象范围和性质上的多样化形式。不同范围和不同性质的音乐事象客观存在，以及特定的研究课题，确定了调查者应当或可能采用某种类型的实地调查去开展他的资料收集工作和资料研究工作。

实地调查从来就没有一成不变的类型模式，它到底有多少类型，应怎样分类，这主要取决于我们从什么样的角度去进行类划。如果以调查对象的"最"为依据，按调查的范围大小、调查品目多少来进行划分，就构成横向分类的各种形态；如果以调查的"质"为依据，按调查获取材料的性质目的来进行划分，就构成纵向分类的各种形态。

一、横向分类形态

根据被调查范围大小或被调查品目多少来进行横向分类的民族音乐学实地调查类型，尽管相当多样，但概括起来，主要的不外乎三种，即微型音乐调查、地理区划音乐调查和民族区划音乐调查。

一、微型音乐调查

就是以某一小型社区的诸种音乐事象或某种音乐事象为对象所进行的音乐实地调查。此类调查选取的社区，一般指某一民族或某一地区的一个或几个聚连的自然村；选取的某种音乐事象，一般指某一音乐行为或某个音乐品目。因为此类调

查涉及对象的范围小、数量少，故而称为“微型”。微型音乐调查又可称为“微观音乐调查”，这是因为此种调查类型面对的音乐事象，往往是一个民族或一个地区广阔音乐事象构成面上的一个“点”，其内容、形式和结构，比较单纯、紧凑和集中，故从调查视野角度看，它相对于调查范围较大，对象数量较多的“宏观”调查类型来说，自然属于“微观”。不过，“微型”不等于简单，“微观”也不等于肤浅，俗话说“麻雀虽小，五脏俱全”，“微型”自有其他的复杂构成；“微观”也自有其他的深化过程，照费孝通教授的话说，对“微型”进行“微观”，就是要“把一个麻雀作为一个类型的代表，解剖得清清楚楚，五脏六腑，如何搭配，如何活动，全面说明，而且要把麻雀的特点讲出来，它和别的麻雀有何不同，为何不同等等”、“通过比较不同‘型’，就能逐渐形成全面宏观的认识。”①可见，微型音乐调查还不仅仅具有“民族音乐学实地调查基础类型”的意义和价值，同时它还是通往宏观音乐调查，最终全面把握某一民族某一地区复杂音乐全貌的必由之路。

如果微型音乐调查面对的是一个社区，那么以这个社区居民为核心而表现出的所有音乐事实，都应在调查之列；如果微型音乐调查面对的是某一音乐事象，那么这一音乐事象可以是某一音乐种类或乐器，也可以是某位民间艺人或某个音乐社团；可以是某种音乐习俗行为，也可以是某件音乐实物留存。总之，这种音乐调查类型轻便灵活，既可以一人单枪匹马独立完成，也可以由少数几个人配合去完成，调查采访容易深入，所得材料比较精细，内容多半也真实可信。在我们所见为数不多公开发表的调查报告材料中，方暨申关于侗族“拦路歌”的调查研究报告(《音乐研究》，1958.1)，薛艺兵、吴犇的《屈家营“音乐会”的调查与研究》(《中国音乐学》，1987.2)，甘绍成、董阳的《川西地区道教音乐调查报告》(《音乐探索》，1988.2)等著述，即属于采用此种调查类型而完成的研究成果。

当然，我们也应该看到，这种调查由于范围“含量”的限制，也相应表现出一些弱点，例如不易正确运用数量关系来表明此地音乐状况或此项音乐模式及行为，在整个民族内和地域内的位置、地位和作用，以及与其他地区的音乐文化有何联系。

二、地理区划音乐调查

就是以地理学的不同地理区划范围为依据而开展的音乐实地调查。“地理区划”在这里通常包括着两种性质不同的划分方法：一是以自然地理环境特征去划分区域，此称“自然区划”；二是以国家行政区划规定去划分区域，此称“人工区划”或“行政区划”。与前者相关的民族音乐学实地调查，因之即可称为“环境区划音乐调查”；与后者相关的民族音乐学实地调查，因之即可称为“行政区划音乐调查”。

环境区划音乐调查，一般选择自然地理环境相类、且在经济文化上具有共同特征的一片地理区域作为空间范围限定，以此空间范围内诸类音乐事象或某大类音

---

① 费孝通：《民族社会学调查的尝试》，载《中央民族学院学报》，1982年第2期。

乐事象作为对象来开展工作。这一调查类型的特点是，多注重在生态环境和经济文化类型的相一致的背景中去进行有关音乐资料的发现和采集，在音乐事象内部结构及运动规律同生态环境之关系的材料采集方面，尤见优势和便当。例如，民族音乐研究所编《河曲民歌采访专集》(人民音乐出版社，1956)、赵希孟的《谈东北林区劳动号子音乐》(人民音乐出版社，1981)、苗晶的《黄河河套音乐文化初探》(《音乐学文集》，山东友谊出版社，1994)、伍国栋的《粤江流域西部各民族多声部民歌研究》(中国艺术研究院研究生部编《硕士学位论文集·音乐卷》，文化艺术出版社，1987)等成果，即属于采用此种调查类型而完成的著述。

行政区划音乐调查，一般选择人为界定的某一行政区域或地理方位区域作为空间范围限定，以此空间范围内诸类音乐事象或某大类音乐事象作为对象来开展工作。这一调查类型相对"环境区划音乐调查"而言，其特点是一般不强调区域内生态环境和经济文化类型的一致性，而侧重强调在各种不同的生态环境和经济文化类型背景中去全面调查音乐事象分布和存见的混生情况。此种调查在早期的，如中国音乐研究所 1956 年 4 月至 7 月对湖南省民族音乐进行全面调查后出版的《湖南民间音乐普查报告》(人民音乐出版社，1960)；近十多年来的，如在全国范围展开的以省和中央直辖市为行政单位陆续出版的《中国民间歌曲集成》、《中国民间器乐集成》、《中国戏曲音乐集成》、《中国曲艺音乐集成》等，即属于采用此种调查类型而完成的大型传统音乐科研课题项目。

地理区划音乐调查相对微型音乐调查来说，是一种视野范围比较开阔的区域性宏观音乐调查，其特点是调查范围较大，涉及具体音乐对象较多，适宜于有较多调查人员参与的"大兵团作战"，因而容易宏观地展开地域音乐文化整合资料的采集。但有时也由于调查面过大，需采集的音乐对象多且分散，还可能包含若干不同的民族，其组织和布置工作，常常受到客观条件限制，因而行动不够灵活。如果时间不够充分，那么调查还不易做到细致深入，所得资料之间的联系也不够清晰。

三、民族区划音乐调查

就是结合民族构成，将不同民族分布区域作为空间范围规定，将该民族传统音乐作为采集对象规定而展开的实地调查。全世界的民族与民族之间，无论人口还是地域，往往有很大悬殊，因而对于人口众多、地域广大的民族，只有先开展民族总体分布的局部区域调查，最后才可能逐步完成整个民族的音乐调查。鉴于这一情况，使得民族音乐学工作者通常又将此种调查类型，分解为"民族整体音乐调查"和"民族语言区划音乐调查"两种不同层面的形式来展开工作。

民族整体音乐调查，就是将某一民族所拥有的全部传统音乐或分散各个地区的某一大类音乐事象作为整体对象来进行采集的调查。这种调查类型注重对整个民族现存各类音乐事象或某大类音乐事象资料进行全面而系统的收集，同时也注重结合民族发展史来采集有关音乐的历史线索。在现今全世界的 2000 多个民族

中，既有1亿人以上的民族(如中国的汉族、日本的日本族)，也有不足千人的民族(如澳大利亚土著居民阿兰达人，现仅数百人)。在中国的56个民族中，汉族人口最多，已达10亿4千多万人，分布于全国各地；珞巴族人口最少，仅2300多人(1990人口普查数)，只分布在西藏自治区的洛渝地区及其相邻地带。正是由于民族之间的这种极其悬殊的人口数量差异和居地范围差异，使得那些人口众多、居地广阔的民族，很难统一集中人力、物力和时间去开展全民族音乐的整体调查，一般都采用分期、分批、分方言区域或地域区划去逐次进行调查，最后集中全部资料才可能完成全民族音乐的整体调查工作。而那些人口较少、居住范围不太广并聚居的民族，则可能集中人力、物力和时间去开展此类调查。1985年至1988年间，中国艺术研究院音乐研究所、云南省民族艺术研究所和大理白族自治州文化局，共同对中国白族的传统音乐进行全面、系统的调查，于1992年撰成中国首部以民族为单位的音乐专志《白族音乐志》，就是采用此种调查类型来完成的一项民族音乐学著述。

民族语言区划音乐调查，就是将民族共同体中操某一地方语言(方言)或某一不同语支局部民族群体居住区域作为空间范围规定，以该民族群体在此区域内传承的所有传统音乐为对象的调查。方言是民族语言的地方性变体，是民族内部某些分散群体在局部共同地域内逐渐形成的地方语言。方言在一个民族内部，又可分为"大区域方言"和"地点方言"两种层次，大区域方言包括若干近似的许多地点方言，若干近似的地点方言组成一个大区域方言。如汉语，大区域方言就可分出北方语、吴语、湘语、赣语、客家语、闽北语、闽南语和粤语等，其中每一地方语又可再分出若干地点方言。但也有少部分民族分别使用几种各自独立的语言(语支)，其中分布面大的独立语言(语支)，还可能按不同的地域又再划分为若干地方语点。如瑶族使用的语言，就包括勉语、布努语、拉珈语三种不同的独立语支，其中勉语属瑶语支(此即所称"瑶语")，布努语属苗语支，拉珈语属侗水语支。操这三种不同语言的瑶族，各自分别处于相应的语言地域区划之内；操勉语的瑶族，居住在广西、湖南、云南、广东、贵州、江西六省(区)广大地区，在这六省(区)广阔的分布面上又形成许多互不相通的地方语点；操布努语的瑶族，大部分集中居住在广西壮族自治区西部都安、巴马两个瑶族自治县；操拉珈语的瑶族，则主要居住在广西壮族自治区东部金秀瑶族自治县的大瑶山地区。

鉴于上述有关民族语言使用的复杂状况，以及客观存在的民族方言区、特殊语言区与民族分支居地约相一致的情况，使得当代民族音乐学工作者在进行此部分民族的音乐调查时，首先考虑采用或较多采用的不是民族整体音乐调查，而是按方言区或民族分支区去进行局部性的小区划音乐调查。例如，贵州民族音乐学工作者出版的《侗族大歌》(贵州人民出版社，1988)，杜亚雄发表的《裕固族东部民歌研究》(《甘肃民族研究》，1981，1982)，肖常纬发表的《平武白马藏人民间音乐考察录》

(《音乐探索》,1986.3)等,即属于采用此种调查类型而完成的民族音乐学著述:《侗族大歌》涉及的仅是该族南部方言区的歌种;《裕固族东部民歌研究》涉及的仅是该族"恩格尔"语言区的民歌;《平武白马藏人民间音乐考察录》选择的则是一个不同于其他任何藏区的语言区域来进行音乐考察。

民族区划音乐调查也是一种视野范围比较开阔的区域性宏观音乐调查。相对地理区划音乐调查来说,其优点是涉及民族单一,易于结合民族学的理论与方法去开展工作,民族学所积累的许多相关资料,常可作为进一步深入调查的线索和民族音乐学资料的补充。其次是同一民族操不同方言(或语支)的民族分支,语言单纯、统一,因而调查者在有关语言资料处理上,面临困难较少;又由于这些民族分支居地的有关音乐事象,都相应会表现出地域性风格,故调查者在采集、梳理和分析资料的工作流程中,易于发现资料相互间的联系和一脉相承的传统文化脉络,从而赢得调查时间和节省精力。

各种不同量的横向调查类型划分,为民族音乐学工作者考虑采用何种调查类型去开展工作,提供出多样的类型选择余地。调查者应当根据研究课题内容和自身所具备的工作条件去选择某一合适的调查类型。调查者工作条件内容,包括自身知识结构、能力、人员组合、时间数量,以及交通、器材、经费等物质准备。不言而喻,条件好的可选择调查量和范围面较大的类型;条件差的则应当选择调查量和范围面较小的类型。如果好大喜功、急于求成,不切实际地选择不能胜任的调查类型,则往往会使调整工作浅尝而止、草率结束,最终难于达到科学、系统、深入收集现场音乐资料的目的。

二、纵向分类形态

以实地调查的性质目的为依据,按调查获取材料性质来进行纵向的调查类型划分,通常可以划分出音乐志调查和音乐论题调查两种形态。

一、音乐志调查

民族音乐学的音乐志调查,与相关社会科学民族学、民俗学、地理学、语言学的民族志、风俗志、地理志、语言志调查相仿。从语义考察,"志"就是"记述","志"与"记"意义相同。中国汉代学者郑玄说:"志,谓记也。"[①]所言即此。因此,所谓"志",就是调查者对所见所闻之事,进行全面、系统的客观记述;而音乐志调查,也就是以撰写各种类型音乐志为其目的,对所见所闻音乐事象进行全面、系统客观记述的实地音乐调查。一般来说,音乐志调查按其规模大小,也可以再进一步划分为记述音乐"种属"的"音乐种属志调查",记述某地区音乐的"地方音乐志调查"和记

---

① 郑玄注:《周礼·春官·小史》。

述某民族音乐的“民族音乐志调查”三种类型。

音乐种属志调查，一般都以某一音乐品种为对象去展开资料采集工作。在现实传统音乐生活中，由于音乐品种有的只作为独有品种仅在某地域或某民族中流传，有的又作为共有品种不限于某地和某民族而跨地域或跨民族流传，这就使得关于音乐品种的调查，既可能包含在地方裔乐志调查和民族音乐志调查之中，成为这两种调查类型的局部调查形式，又可能超越特定地域音乐志和单一民族音乐志的调查，成为一种独立的调查形式。因此需要强调的是，音乐种属志调查无论处于何种位置，它都是一种最基本的调查类型，因此可以说它是一切音乐志调查类型的基础形式。

音乐志调查为“客观记述”课题服务的性质，使得这一调查类型对涉及范围内的所有音乐事象，无论其大小、多少，都要多侧面、多方位地去搜集，以确保相关资料的完整性；同时，这种资料搜集工作又必须实事求是具备客观性，调查者对所获资料不能片面地去进行褒贬取舍，更不能凭主观感受和印象去加工、润色和扩充。因此，在调查过程中尽可能保持所获音乐资料的“原生”面貌，并体现出资料收集的全面性，应当说就是这一调查类型所具有的基本特征。

二、音乐论题调查

这是一种调查者根据自身选定的某一民族音乐学论述课题，去开展旨在充实论题内容和获取论证材料的专题调查。音乐论题调查与音乐志调查的本质区别在于，前者采用这一调查类型的最终目的不是为了要完成一次全面的资料收集和积累，而是要通过专题调查，去获取与论题有关的资料，发现有利于论题研究的科学证据，丰富论题研究的内容和推动论题研究的深入，从而增强其论题研究的科学意义和学术价值。

音乐论题调查为“专题论证”课题服务的性质，使得这一调查类型必然要以所拟定的论题为“内容轴心”，并围绕此“轴心”去收集相关资料。因此，它深入调查的音乐对象，既无特定的地域范围限定，也无特定的民族限定，只需要调查者自始至终把视角集中在与论题有关的材料方面去开展调查工作即可。这就是说，此种调查类型面对各地各民族内容丰富、形式多样的各种音乐事象，不必要面面俱到、全部网罗，而需要有所区分、有所取舍。凡与论题有关者，均采集之；凡与论题无关者，均舍弃之。这就鲜明地表现了此种调查类型所具有的专题性特征。

音乐志调查和音乐论题调查，是两种相辅相成的调查类型。音乐志调查是民族音乐学实地调查的基础和基本形式；音乐论题调查则是音乐志调查的进一步深化和发展。民族音乐学的理论与实践证明，只有在音乐志调查资料积累达到相当程度之后，在此基础上再去深入开展音乐论题调查，调查者才有可能在科研工作中取得事半功倍的科学效应。

（原载《中国音乐》，1996 年第 1 期）

蒙古族额鲁特民歌在社会文化体系中的功能[①]

赵塔里木

"额鲁特"部[ø:lt][②]是明末清初蒙古族卫拉特[ø:rt]四部之一准噶尔部的后裔，现在主要居住在新疆维吾尔自治区伊犁地区的昭苏县和尼勒克县，两县蒙古族人口分别为10665人、6918人(1985年统计)。此外，特克斯县和塔城地区的额敏县也有少数额鲁特居民。额鲁特人以从事牧业生产为主，农业生产为辅，游牧或定居的生活方式兼有。额鲁特人操蒙古语卫拉特方言，属阿尔泰语系蒙古语族，该方言在语音、语法和词汇诸方面与内蒙古方言存在着程度不同的差异，是形成额鲁特民歌在风格上具有相对独立性的重要影响因素之一。17世纪以前，额鲁特人信仰原始宗教(包括自然崇拜和萨满教)，17世纪以后开始信仰喇嘛教。

任何文化都是一个整合的体系，文化体系中的每一个要素都有与整体相联系的确定功能。拉德克利夫·布朗(A. R. Radcliffe Brown)把功能解释为属于整体的一部分活动对于整体活动所作的贡献。[③] 同样，民歌作为一种文化要素而存在，它的意义也体现在它与整体相联系的特定功能之中。可以说，民歌意义的解释即其功能的解释。

---

① 本文是《蒙古族额鲁特部民歌特征的鉴别与解释》一文中的第五章。前四章分别对额鲁特民歌的历史文化背景、额鲁特人的音乐观、民歌的分类、应用和传承方式、歌词以及音乐特征等方面进行了比较详细的描述。本文尝试从文化功能的角度为额鲁特民歌与其所处文化背景之间的联系提供一种解释。笔者于1985年春、1989年夏两赴新疆伊犁地区昭苏县和尼勒克县调查对额鲁特部民间音乐和有关文化背景进行实地调查，文中所有原始材料即来自该调查。

② 国际音标表示蒙古语卫拉特方言的语音。

③ 《简明不列颠百科全书》"功能主义"条目，中国大百科全书出版社，1988。

一、社会文化体系

由于对文化现象的观察角度不同，学者们对文化体系进行了种种样式的构建。如马林诺夫斯基(B. Malinowski)根据文化的功能，把诸文化现象分为四类：1. 物质设备；2. 精神方面的文化；3. 语言；4. 社会组织。[①] 美国的奥格本(W. F. Ogburn)把文化的功能与产生(起源)结合起来，首先把诸文化现象划为物质文化和非物质文化，然后在非物质文化中又划出宗教、艺术一类精神文化和规范人类行为的制度。[②] 此外，还有从文化的调适过程、社会成员的参与程度等等诸多方面对文化体系进行分类和构建。马克思主义将唯物主义和辩证法彻底地运用于社会和历史的研究，给我们观察和构建社会文化体系提供了一个崭新的角度。马克思把万象纷纭的社会生活各个领域划分出经济领域来，把错综复杂的社会关系划分为物质关系和思想关系，即经济基础和上层建筑，并用生产力决定生产关系、经济基础决定上层建筑的原理对一切社会现象中的主要矛盾和次要矛盾作了科学的区分，并且精辟地阐释了社会现象产生、发展和变化的历史过程，从而完成了人类认识社会的一次伟大革命。尽管马克思没有从现代文化学的角度去研究社会现象，但他在社会结构以及其中两对矛盾的阐释中展示出他对社会文化体系以及其中各种关系的基本看法。马克思指出："人们在自己生活的社会生产中发生一定的、必然的、不以他们的意志为转移的关系，即同他们的物质生产力的一定发展阶段相适合的生产关系。这些生产关系的总和构成社会的经济结构，即有法律的和政治的上层建筑竖立其上并有一定的社会意识形式与之相适应的现实基础。物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。不是人们的意识决定人们的存在，相反，是人们的社会存在决定人们的意识。"[③]在马克思之后，恩格斯提出的"两种生产"观点使得这一理论进一步完善。

倡导文化唯物主义的美国当代文化人类学家马文·哈里斯(Marvin Harris)提出了人类社会文化体系的三重构架，这个构造可看作文化体系"横截面"上呈现的三个层次。即基本结构包括生产方式和再生产方式；结构包括家庭经济和政治经济；上层建筑包括艺术、仪式、科学等等(在这里，"上层建筑"仅相当于思想的上层建筑——社会意识形态)。对这个体系中各层次之间关系的解释，哈里斯用马克

---

① 马林诺夫斯基著：《文化论》，费孝通等译，中国民间文艺出版社，1987，第4—9页。

② 转引自司马云杰：《文化社会学》，山东人民出版社，1986。

③ 马克思：《〈政治经济学批判〉序言》，载《马克思恩格斯选集》第2卷，人民出版社，1972，第83页。

思“存在决定意识”的观点,称之为“基础结构决定论的原则。”[①]哈里斯同时又运用“主位”和“客位”这两个概念,从纵向的三重架构的每个层次中横拉出客位行为和主位思想两大范畴。在文化人类学中,主位和客位分别指被观察者和观察者立场,这两个词来自语音学中“音位”(phonemic)和“音素”(phonetic)的概念。哈里斯社会文化体系的可借鉴之处在于:其一,他用马克思主义的基本观点,从文化的视角观察人类在社会的各个领域中的行为方式;其二,主、客位二范畴的认识方法提示我们注意到被观察者和观察者的行为背后都有一套文化规则。

民歌与文化体系之间具有功能联系是普遍现象,但民歌同文化体系中其他要素之间如何发生和发生什么样的功能联系却没有普遍的规则。例如,在额鲁特民歌中有给动物唱的《哄诱母羊歌》、给婴儿唱的《摇篮歌》以及萨满和喇嘛作法时唱的歌等等。如果从我们的观点出发,不会把它们排除在“歌曲”之外。然而,在额鲁特人的观念里,“歌”只是人际之间沟通的一种媒介,不用于非人际之间的沟通。由此可见,我们同额鲁特人在民歌概念上的差异即反映了这个概念被建立在各自文化体系内部的联系中。作为价值判断,则是各自文化体系的整体反应。文化相对论认为,任何一种行为(例如信仰和风格)只能用它所从属的价值体系来评价,没有一个对一切社会都适用的绝对价值标准。因此,额鲁特民歌的意义只能从它与它所处、所属的文化体系的功能联系中得到解释。

哈里斯从“社会科学能够解释社会文化的相似和相异之处”[②]的观点出发,强调观察者的客位立场。但是从我们对人类音乐文化,包括额鲁特民歌的知识还相当贫乏的实际出发,笔者更赞同在观察中首先对主位的行为和思想给予足够的重视,然后比较主、客位行为和思想的异同。这样有利于发现音乐在不同文化中的特定功能,使我们的认识不断地逼近客观事实。如以《哄诱母羊歌》为例,借以说明。

1. 主位的/行为的:哄诱母羊的不是歌。
2. 客位的/行为的:哄诱母羊的是歌。
3. 主位的/思想的:歌是给人唱的。
4. 客位的/思想的:哄诱歌具有鲜明的音乐性。

可以看出,无论主位或客位的行为背后,都有一个与之相适应的思想在解释对应的行为。由于行为和思想是特定文化体系的产物,1 的行为不能被 4 的思想解释,因为二者之间没有功能联系。2 和 3 的关系同理。如果我们把上述思想和行为放到各自所处的文化体系中考察,就能对两种判断的差异作出进一步解释。主、客位之间在行为和思想上的相似性同样可以通过这种方法解释。
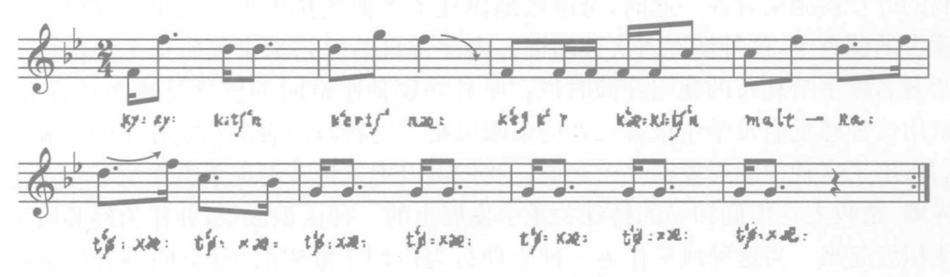
---

① 马文·哈里斯著:《文化唯物主义》,张海洋译,华夏出版社,1988。
② 同上。

二、额鲁特民歌同生产、再生产方式

恩格斯指出:“生产本身又有二种,一方面是生活资料即食物、衣服、住房以及为此所必需的工具生产;另一方面是人类自身的生产,即种的繁衍。”[①]两种生产的背后是人类求食生存和种族延续的最基本需要。但是在不同的文化中,满足基本需要的方式也是不同的。例如吃的需要是一个常数,但是能够吃的食物在量和种类上又依获取方式和自然环境的不同而有所不同。同样,适应集体劳动活动需要的劳动号子就不容易在以个体劳动方式为主的额鲁特社会中产生。

在求食生存方面,旧时的额鲁特人主要通过牧业生产活动获得劳动的产品满足衣、食、住、行的需要。同时,畜产品也是游牧民同自己的定居邻族进行交换的主要商品。同农业经济相比,牧业经济最突出的脆弱性表现在食物不能长期贮存,同时还缺少抵御自然灾害的有力手段。当各种灾害降临时,牲畜的死亡造成食物短缺,商品交换更无从谈起,人们的生存面临着严重威胁。因此,游牧民们无时不寄希望于畜群的扩大作为生存的保障。《哄诱母羊歌》便是在这种需要中产生的。在额鲁特牧区,每逢春季接羔时节,刚出生的小羊因体弱而夭折、母羊因难产而死亡的事情时有发生。失子的母羊虽乳汁充足,却拒绝哺养陌生的小羊。在这种情况下,额鲁特妇女就要给母羊唱歌,哄劝母羊收留待哺的羔羊。



歌词大意:

砍掉你的脖子,剖开你的胸膛,在春季的黑风里,你能干什么?

没有乳房的麻雀,养了一群孩子,乳房胀满的你,养了什么呢?……(后略)

(演唱者:哈格达,昭苏县胡松图喀拉苏蒙古民族乡天山牧场牧民,女,1926 年出生。)

羊羔的高成活率意味着畜群的扩大,畜群的扩大则意味着生活质量的改善,但接羊羔时节气候恶劣、青黄不接,母羊死亡和羔羊迷途又给目标的实现带来不利,

① 恩格斯著:《家庭、私有制和国家的起源》(1844 年第一版序言),选自《马克思恩格斯选集》第 4 卷第 2 页,人民出版社,1972。

牧人用唱《哄诱母羊歌》的方式来缓解自然给生活造成的压力。从《哄诱母羊歌》及其伴随行为的文化设计看，贯穿其中的唯一思想即扩大畜群以满足生存需要。因此，《哄诱母羊歌》的意义只能在它同额鲁特社会中特定生产方式间的功能联系中得到解释。在这种背景下，与其说这种歌是一种艺术形式，不如说是额鲁特人的一种生存方式。

马在畜牧业生产中，不仅是劳动对象和产品，作为役用牲畜，还是牧人不可缺少的劳动手段。马在额鲁特人生活中具有如此的重要性，人们自然而然地将它作为艺术创作的尺度。民歌中对马的赞美和细微的描写以及马的各种特征被借助于比兴，反映着牧人对马倾注了特殊的感情，这种感情表达的底蕴则来自马同牧业生产方式密不可分的关系。

在长调民歌的节奏方面，除了与词重音、句重音配置的曲调重音有规律的循环，我们还能感觉到这种节奏自由的民歌中隐含着另一种律动，如果将它同旋律对应，近似京剧中的“紧拉慢唱”。然而，在京剧的紧拉慢唱中仍然可以体现出演唱和伴奏之间在节奏上的某种默契。即便是无伴奏的散板，演唱亦被无声“板”作为尺度规定着，成为可以把握的“分寸”。可见，京剧中的有板或无板是对“板”的显形或隐形的运用。我们所说的长调中的律动显然是隐形的，它所依据的尺度是什么？在调查中发现，歌手们经常把歌唱和骑马联系起来。如昭苏县歌手巴特西在比较他同其他歌手在长调演唱风格的差异时，一边唱一边做着骑马动作，当他的演唱同坐骑的碎步疾驰结合在一起时，奇迹般地出现了类似紧拉慢唱的效果。在以后去内蒙古的调查中，这种情况再次被印证。内蒙古自治区艺术研究所达·桑宝先生介绍著名歌手哈札布的演唱经验时说：“哈札布说他唱歌时的感觉是骑在马背上，他常用这种感觉启发学生把握长调的演唱风格。”巴特西的表演和哈札布的经验给我们指出了这种律动尺度的一个来源。我们可以把这种节奏现象看作源于牧业生活环境，是牧人在他们和马的特殊关系中发展出的一种认识成果，并作为经验被不断地积淀起来。当这种成果作为一种心理行为作用于歌唱时，就会同马背生活的场景发生共鸣，给人以人与自然和谐的感受。可见，这个尺度是在“人化”的过程中被赋予意义的。因此，哈札布歌唱经验的精髓是“感觉”在骑马，巴特西采用形象的办法则是对律动尺度的提示，而长调的演唱场合并没有坐骑伴随。这种解释的合理性有待于更多的材料和实验证明，目前只能作为一种假说。大自然可以给人的创造活动提供无限多的尺度，但是在人认识自然的过程中，最先被人化并作为创造活动尺度的应该是同人的特定生存方式关系最密切的那部分自然。对一个“马背上的民族”来说，那会是什么呢？

在额鲁特民歌曲调中，有一种具有核心音调意义的曲目音型，其形态特征为前低后高、前短后长、前弱后强。曲首音型不仅同额鲁特人语言的音响特征同构，它的产生还同狩猎、牧业生产所处的自然环境有关。它是由猎人、牧人在森林中、草

原上的呼唤声发展起来的。最初,它作为信息传递的一种手段,是对自然环境的一种适应方式,当这种音响反复作用于人们的生活时,就会有很多的机会使之发展为歌唱音调。音调中具有的象征意义又会将人们带回产生它的环境。

再生产方式即种族繁衍的方式。哈里斯的定义为:用于扩大、限制和保持人口数量的技能和实践活动。目前,在额鲁特人的家庭中,多子女的情况仍然很普遍。在牧区,一对夫妇生养五个以上孩子的情况并不罕见。据昭苏县胡松图喀拉苏蒙古乡的妇女干部介绍,额鲁特人在生育问题上有一种传统观念:生两个孩子,死一个还能留下一个。显然,这种观念反映着历史上额鲁特部人口死亡率相当高的情况。《尼勒克概观》中的资料表明,1770 年尼勒克十个苏木的人口为 29079 人,1949 年为 3070 人。在解放前的 180 年间,人口间锐减近十分之九。游牧生活频繁的迁徙,经常性的食物短缺本身就对人口增殖形成巨大压力,再加上战争、瘟疫等天灾人祸,以及大量青少年男子进寺院当喇嘛使人口数量急剧下降。民族存亡的危机无时不笼罩在额鲁特人的生活中,种族的延续成为最迫切的需要,额鲁特人的生育观正是在这样的背景中形成的(解放后,人们生活条件得到极大改善,人口死亡率大大下降,但这种观念的惯性还未消失)。部落中一个新成员的到来,意味着为种族延续增添了一分新的希望,人们用各种方式表达美好的祝愿。反映在生育观中的这种需要,也反映在民歌中。如给三岁孩子在剪发仪式上唱的歌,表达了对部落新成员的祝愿;给五岁孩子在上马仪式中唱歌,意味着只有掌握额鲁特人得以生存的基本手段,生命的延续才有保证;婚礼中给新婚夫妇唱歌祝贺,意味着他们已成为种族延续的接力者。此外,给婴儿唱的(类似摇篮曲)不被看作歌的情况也可以从人口再生产方式中解释。婴儿期是人生中最脆弱的阶段,只有那些经受住迁徙、战争、瘟疫、食物短缺等难以想象的恶劣生存环境的考验而未夭折的孩子,才有机会通过人生过渡仪式成为额鲁特社会的成员,也才有可能在将来为种族延续接力。而那些没有到达接受人生过渡仪式的年龄的孩子,还要接受生存包括死亡的考验,因此还不被看作社会成员。至此,我们对额鲁特人的音乐观有了进一步的认识,“歌是给人唱的”观念中还意味着歌唱对象是额鲁特社会中的正式成员。

三、额鲁特民歌与社会、家庭

额鲁特人从歌的应用场合方面把歌曲分为礼仪歌和非礼仪歌。礼仪歌是在礼仪性场合中实施礼仪内容的歌曲,一般在家庭或公共仪式等场合中唱用,内容多为颂赞和训示,用长调形式演唱,专曲专用。非礼仪歌只能在上述场合之外唱用,主要起到娱乐作用。礼仪歌又被进一步细分为给喇嘛唱的歌、给诺颜(官吏)唱的歌、晚辈给长辈唱的歌、长辈给晚辈唱的歌等等。礼仪歌既是礼仪活动的组成部分,又是礼仪表达的重要手段,并具有弘扬民族精神、维系家庭和民族以及社会教化的作

用。每首额鲁特礼仪歌都有着场合以及演唱者和受唱者关系上的明确规定，表达着额鲁特社会中被人们普通接受的尊卑关系，体现着与额鲁特社会结构特定的功能联系。额鲁特民歌的分类给我们勾勒出额鲁特音乐民俗的轮廓，反映着民歌同额鲁特社会生活的密切关系。在额鲁特社会中，这种分类得到最广泛的运用，几乎所有的成年人都清楚每一首民歌在这个分类体系中的位置。额鲁特社会对这种分类体系有着严格的规定，不允许民歌的演唱在应用方式上出现错误。

额鲁特民歌的分类反映着游牧生产方式以及相应的社会结构特征。畜牧经济的生产目的必须在同土地的结合中实现。在游牧封建社会的经济关系中，统治者不仅拥有土地所有权，也支配着产品的分配权，社会中的尊卑关系便是经济关系的体现。解放前，额鲁特的社会组织基本上是部落等级和行政等级重合的结构方式。13世纪以前，额鲁特人的先民处在氏族社会末期，社会组织是父系血缘关系为纽带连接起来的氏族斡孛黑①，通过氏族首领(别乞)和阿寅勒(近亲组成的基本生产单位)家族长之间的联系协调生产和军事活动。随着蒙古的统一，额鲁特的先民开始向游牧封建制逐渐转变(阿寅勒获得了一定的独立性)，但氏族部落的组织形式并未消失。从蒙元时期的千百户长，明代的兀鲁斯、鄂托克、爱马克的各级首领到清代的盟、旗、苏木的各级官吏，大都具有双重身份，他们既是大、小部落的首领，又是各级行政和军事长官。这种中央集权下的部落组织方式是适应游牧生产方式和封建制度的产物。我们可以清楚地看到，额鲁特礼仪性民歌的内部分类完全是按照额鲁特社会成员在部落和家庭中的身份秩序设计的，并体现着歌唱者和受唱者之间的固定关系。这种设计最明确不过的功利目的即用歌唱活动参与维系额鲁特社会制度。

毛泽东同志曾对中国封建宗法制度做过深刻的分析并指出："这四种权力政权、族权、神权、夫权，代表了全部封建宗法的思想和制度，是束缚中国人民特别是农民的四条极大的绳索。"②解放前，额鲁特社会的制度同内地农业地区的封建宗法制度没有本质的区别。从中央到地方乃至家族以严密的组织形式构成的权力金字塔，在"天命"掩盖下的富贵贫贱的价值观，贵贱有别、长幼有序、君君臣臣、父父子子的行为准则等，都是两个社会共有的规范体系。为什么用歌唱活动直接参与维系社会制度的方式被额鲁特社会普遍地采用，在汉族地区却很难发现呢？如果我们注意到农业封建制度在汉族地区的特有产品，如各种庙宇、祠堂、贞节坊、家训、家法、表达儒家礼治思想的经典以及形形色色的通俗化变体等等，再将这些文化产品同额鲁特礼仪歌进行功能比较，就很容易发现两个社会用不同的行为方式

① 蒙古语音译，意为"氏族"。

② 毛泽东：《湖南农民运动考察报告》，选自《毛泽东选集》第1卷，人民出版社，1951，第34页。

表达着意义相同的内容。而行为方式的差异最终是由两个社会不同的生产方式以及文化传统决定的。额鲁特礼仪歌的内部分类首先是适应氏族社会制度的产物，游牧封建社会又将它继承和进一步完善。随着额鲁特社会在不同历史时期的分层和分化，礼仪歌的节目单也发生着适应性的调整。17 世纪以前，额鲁特礼仪歌中不会有赞颂喇嘛的歌，但是今天见到的节目单中，这种歌曲被赋予不可取代的优先地位。这个情况反映了 17 世纪以来喇嘛教在额鲁特社会中迅速传播并取得至高无上地位的历史情况。

礼仪歌作为一种文化现象，形成之后便有相对的稳定性。甚至当原有的经济基础消失后，它仍能作为意识形态的一种形式顽强地延续下来。今天，礼仪歌仍然能在额鲁特社会中发生功能，其中也必有合理性。其一，解放后新社会价值观的建立，使礼仪歌中的封建因素逐渐被淡化和改造，尊老爱幼的传统美德在礼仪歌中发扬光大，从而适应了新的社会环境的需要。其二，氏族、封建制度的彻底崩溃，并没有导致游牧生产中基本生产单位的彻底瓦解。在额鲁特人生活的牧区，以近亲组成的蒙古包群依然表现出阿寅勒的遗风。血缘关系的作用虽然不能和古代社会同日而语，但是对初级阶段的牧业经营方式仍然具有重要意义，礼仪歌的唱用可继续作为表达家族对内、对外活动的一种方式。其三，随着群体中地缘关系的扩大，交往需要的增长，礼仪歌的歌唱者和受唱者在家族中的结合关系开始超出血缘范围，以年龄对应辈分的方式被广泛地运用在家族之外的演唱活动中。笔者曾多次以弟弟、儿子的身份接受额鲁特人的歌唱和热情、美好的祝愿。然而，礼仪歌中的核心概念长幼尊卑的秩序没有任何松动。例如，旧日给官吏、显贵唱的歌，略加改动歌词后，用来给今日的领导干部唱，仍然不能给其他阶层的人唱。由此可见，额鲁特民歌的传承和变异是它对文化体系不断地调适和整合过程中同时发生的。

四、额鲁特民歌与宗教

宗教，是对额鲁特社会影响最为深刻的一种意识形态，解放前全民信教的情况即可说明。宗教观念渗透到政治思想、法律思想、道德、艺术等各个意识形态领域，后者为它提供一定的内容，同时又通过上述意识形态进行传播和发展。由于社会意识往往落后于社会存在，以往形成的习惯势力在人的思想中影响很深，在额鲁特民歌中就反映着不同历史时期以宗教观念为核心的额鲁特社会意识形态的遗存。

蒙古族的宗教信仰经历了图腾崇拜①、自然崇拜、萨满教和喇嘛教几个阶段。图腾崇拜被认为是宗教的最早形式之一，约与氏族公社同时发生。人们认为自己

① 一些学者认为蒙古族最早的宗教形式是图腾崇拜。参见蔡志纯《蒙古族萨满教变革初探》，载《世界宗教研究》，1988 年第 4 期。

氏族的祖先是由某一特定的动物、植物或其他无生物转化而来，同该物之间有一种血缘亲属关系，它对本氏族有保护作用，于是便将该物作为自己氏族的族徽图腾，有目的地加以崇拜。蒙古学者策・达赖著《蒙古萨满教简史》以传说资料和残存现象认为，蒙古氏族社会曾以鹿、狼、鹰等动物为图腾崇拜。[①] 在额鲁特民俗中，鹿、鹰和人是亲密关系，猎杀它们是一种禁忌，但没有发现有关人与狼之间感情联系的遗存。在昭苏县胡松图喀拉苏蒙古乡，笔者见到人们跳“沙吾尔登”舞蹈时，将一个用木头雕制而成、四肢和头部可以活动的鹿形偶像供放在舞蹈场地的一张桌子上。托不舒尔(一种二弦弹拨乐器，主要用于舞蹈和史诗的伴奏)演奏者右手小指上拴着一根细绳，绳的另一头连着鹿身上的机关。当演奏者用右手弹奏乐器时，鹿在细绳的牵动下随着弹奏的节奏做出各种姿态，人们便围着它舞蹈起来。在民歌中，以鹿和鹰起兴的歌词常可见到。鹿被赋予吉祥、高贵的含义，如《美丽杭盖山的鹿》中唱到：“美丽杭盖山的鹿，顶着杈角走在前；亲爱的白发老人，无时不把我思念。”这是一首唱给母亲的歌。

蒙古人处在氏族社会时，由于生产力低下，对自然现象的不理解，当山川、河流、日、月、水、火给人带来祸、福时，认为它们和人一样有生命、有意志，产生了对它们的崇拜。《多桑蒙古史》说蒙古人“尊敬和崇拜太阳、月亮、火、水和土地”[②](《美丽杭盖山的鹿》在第二节即以太阳起兴)，以山川、河流起兴的更为多见。它反映了古代额鲁特人把自然界的事物直接视作具有生命和意志的对象而加以崇拜的早期观念。

萨满教是原始宗教的一种晚期形式，是随着神灵观念的出现而产生的。这时候，蒙古人所崇拜的对象，不仅仅是物体的本身，还有被认为主宰这些物体的精神体，即神灵。后来发展到祈求神灵保佑、消除灾难。萨满教具有明显的氏族部落宗教特点。氏族部落的人们把萨满巫师看作氏族萨满神为了保护族人，特在氏族内部选派的代理人和化身。他(她)们被赋予特殊的品格以沟通神灵为本族消灾求福。13世纪初卫拉特部的忽都合别乞既是部落的首领，又是萨满祭司。

萨满巫师在进行人神沟通的仪式中，歌、舞是不可缺少的内容。“在场的人都要为他助威、叫喊、歌唱时拍手。”[③]在今天的额鲁特社会中，萨满巫师(额鲁特人称之为黑巫师[xarpayʃn])和他们的活动已经很难见到，留在民间的多是某个苏木的萨满巫师具有超人能力的故事。但是萨满教曾在一个相当长的历史阶段中主宰着额鲁特社会的意识形态，不可能不对额鲁特人音乐观的形成产生深刻的影响。笔

---

① 一些学者认为蒙古族最早的宗教形式是图腾崇拜。参见蔡志纯《蒙古族萨满教变革初探》，载《世界宗教研究》，1988年第4期。

② 《多桑蒙古史》(上册)，中华书局，1962，第30页。

③ 道尔吉・班扎罗夫：《黑教或称蒙古人的萨满教》，载《蒙古史研究参考资料》第17集。

者认为，额鲁特人不把萨满巫术仪式中的音乐活动看作音乐有两个原因。首先，萨满教认为宇宙有上、中、下三界。上界为天上，神灵所居；中界为人间，人类所居；下界为阴间，鬼魔所居。三界之间的沟通，只能通过具有特殊品质、兼通三界语言的萨满作为媒介来实现。在这种观念支配下，人间的音乐活动被看作仅能进行人际沟通。第二，萨满歌舞中强烈的力度、快速的节奏以及神秘的气氛同现实中一般的生活场景形成强烈的反差，给人以不同凡响的印象。在操满通古斯语的某些民族中，我们还能见到萨满的活动。萨满在仪式中自始至终地歌唱和舞蹈，并以抓鼓击节。随着歌舞速度、力度的渐快渐强，萨满开始紧闭双眼高速旋转，以至于精神恍惚、浑身抽搐，最后摔倒在地，失去知觉，完成了与鬼神的“沟通”。对萨满来说，以音乐、舞蹈造成的狂热气氛是达到改变清醒状态、促使幻觉产生的途径。由此可见，额鲁特人的音乐观反映着一种古老的观念。

随着原始公社的逐渐瓦解，萨满教不断增加与阶级分化相适应的内容，逐渐演变成被统治者利用的工具。17世纪喇嘛教在额鲁特地区的传播中，倡说诺颜前世转生为正主，而劳动牧民贫困之原因是前世恶行今生得以恶报。这种宗教观比起萨满教来说更符合统治者的利益。因此，统治者用法律的形式确立了喇嘛教在整个卫拉特社会中至尊的地位，并严厉打击萨满教的一切活动。① 广大劳动牧民在无法摆脱统治阶级政治、经济压迫和剥削的情况下，只能把希望寄托于虚无缥缈的来世，因此对喇嘛教的宣传也深信不疑。从额鲁特民歌的应用方式中可以看出，给喇嘛唱的歌在礼仪歌的节目单中被排在首位，即使是没有喇嘛在场的歌唱活动，也以歌颂喇嘛教内容的歌曲作为“开场”。

尽管萨满教被喇嘛教替代，但两种宗教的宇宙观没有本质的区别，这正是额鲁特人的音乐观得能延续的重要原因。由于萨满在社会中的作用也被喇嘛取代，如禳灾治病、祝吉祛邪等，这些活动仍被看作与鬼神间的沟通。因此，喇嘛在进行宗教活动时的音乐活动仍然不被额鲁特人看作音乐。

综上所述，额鲁特民歌对其所处的文化体系具有独特的功能，其意义的解释即功能的解释。社会存在决定社会意识的观点以及主、客位二范畴的认识方法提示我们注意民歌现象背后的文化背景。畜牧经济文化类型中的生产和再生产方式同额鲁特民歌现象有着最基本的功能联系。民歌不仅反映着额鲁特社会不同历史时期的社会关系，还具有参与维系这种关系的功能。不同历史时期的宗教意识对额鲁特民歌产生了深刻的影响，反映了人们的音乐观念以及表达方式。

（原载《音乐研究》，1997年第1期）

① 杜荣坤、白翠琴：《西蒙古史研究》，新疆人民出版社，1986，第179—180页。

“音乐会”的谱本统计及相关问题

——冀京津笙管乐种研究之一

乔建中　薛艺兵

[英]钟思第(Stephen Jones)　张振涛(执笔)

杨荫浏先生认为,我国古老乐种的基本特征之一,就是该乐种应当具有一批相对固定的传统曲目。我们还想补充说:某一地方乐种,得以使其曲目相对固定、传承不懈,其曲目的基本记载方式,师徒间的传承媒介,就是民间乐社的手抄谱本。因此杨先生所说的某一乐种保持着相当数量固定曲目的背景之一、条件之一,就是一个乐种流传地区的民间乐社,应当具备着相当数量的、曲目相对一致的手抄谱本。

冀中、京、津郊县的民间“音乐会”,大都藏有传抄的工尺谱本,这是音乐会的传统和特点之一。音乐会的乐师们,对自己的传统曲目,有谱可依,有“字”为凭,常常是自豪之情,溢于言表的。甚至对同一地区中一般没有乐谱的南乐会、吹打班,毫不讳言、毫不客气地称其:“没谱的事”!可见在民间乐师评价音乐、区别雅俗的价值观念上,有无谱本的传统,几乎可以成为同一地区中的一个乐种与另一乐种借以区别的标准之一,成为一个乐社与另一乐社之间借以表示师承源渊孰深孰厚的标准之一。由此亦可观察到,具有高度历史感的中国民间乐师,对具有几代师祖传承的乐谱,视如家珍,奉为圭臬,在其心理上占有的分量,不可不谓重矣!以它的存无,植矩度绳,作为褒贬、评价某一乐种、某一乐社的标准,几乎到了超出谱本本身之外的地步。在这种评价尺度中,可以看到,谱本所负载的传统信息含量,在民间乐师心理上的强烈文化功能和历史象征意义。

据我们普查所知,即使某个音乐会,现今乐谱失传,底本湮没,也是近几十年的动乱等原因造成的结果。按规矩,凡属音乐会类的艺术班社,一般都应具有一个谱本。这是该乐种的一大笔宝贵财富。谱本中不但抄记了、保留了大量的传统曲目,

一般还在谱本的封面、扉页、封底，记下了该谱本的传抄时间。更为可贵的是，有些谱本中还写有序言、曲目题解等文字，这是我们研究该地区民间音乐班社发展史及相关问题的、最主要的文字材料。

一、谱本统计

为了系统地整理研究这笔宝贵的财富，首先必须理清这些谱本的传抄时间。普查中所见谱本，有下列数种。为醒目起见，我们把这些谱本按抄写时间的先后为序，划分为四个时期，1949 年前，为第一时间段，共 20 种。1950 年至 1966 年，为第二时间段，共 13 种。1976 年至今，为第三时间段，共 26 种。最后一类，是谱本中无抄写记年、又无收藏者明确说明其抄写时间的，共 21 种。共计 80 种。现按这四个时间段，列表如下：

统计表 1　1949 年以前抄录的谱本

编号	藏地	谱本名称	年代	封面、扉页字样、文字材料、会员所作说明等情况	规格式样保存现状
1	廊坊地区大成县旺村乡西子牙河南村		1905	封面字样：光绪叁拾壹年由教师陈师傅传□□于众□□李彩风有□□登第等留遗本□□抄写□众会员□代□□	竖长宣纸毛笔竖抄残破严重
2	保定地区雄县张岗乡里合庄	音乐总纲	1915	扉页：乾隆伍拾贰年　妙音王菩萨光辉禅师传　同治十三年正月吉日　王普米　胡振生　重造　中华民国四年正月吉日　王旭　王清令　再造　刘景辉书并校	横长宣纸毛笔竖抄保存完好
3 4	保定地区雄县张岗乡韩庄	音乐总纲另本为此本转抄	1920	扉页：乾隆伍拾贰年　妙音王菩萨光辉禅师传　同治十三年正月吉日新城下里合庄王旭　王普米　胡振生　全错　民国九年正月吉日新城下里合庄　刘景辉校　民国九年正月吉日新城下韩家庄　刘芸田　邢树梅　孙为汗　解福荣　全辑	横长宣纸毛笔竖抄保存较好
5	保定地区雄县北沙口乡北沙口村		约 1915	老谱本无封面，据会中老人说，原封面有"民国四年"字样。新本见表 3。	横长宣纸毛笔竖抄残破严重
6	保定地区易县桥头乡陈旺村		1924	封面：陈旺村音乐堂　公元甲子年腊月下旬抄　另有抄在塑料皮笔记本上的新本，未见	横长宣纸毛笔竖抄

(续表)

编号	藏地	谱本名称	年代	封面、扉页字样、文字材料、会员所作说明等情况	规格式样保存现状
7 8	廊坊地区霸州市胜芳镇向阳街村	南音乐会全调各曲总簿	1924	封面:民国十三年甲子旧历十一月十七日重新建立纪念	横长宣纸 毛笔竖抄
9	廊坊地区文安县左各庄镇福新村	子曲总纲	1933	封面:左各庄南音乐会　民国贰拾二年立董钦增(64岁)12岁时保存	横长宣纸 毛笔竖抄
10	保定地区徐水县沙口乡北贺寿营	曲辞套丝	1935	封面:北贺寿营音乐会　民国岁次乙亥年仲春抄写曲辞套丝壹册 后有红色封印,字迹不清。	宣纸竖抄 毛笔抄写
11	廊坊地区安次区旧州镇南常道村		约1942	无封面,无抄写年代。孟德秀(63岁)说:他已经保存了52年。中有小段经文。后面部分字体不一,似晓抄。	横长宣纸 毛笔竖抄 朱红点板
12 13 14	保定地区雄县葛各庄乡葛各庄村	音乐谱	1943	封面:民国三十二年十一月初五日　葛各庄音乐会 乐曲均注宫调,三本封面、两本序言相同	横长宣纸 毛笔竖抄 保存完好
15	保定地区雄县小步村乡西安各庄	乐曲簿	1947	封面:民国三十六年立　乐曲簿 扉页:音乐会里合庄　由乾隆五十二年禅师王光辉字妙音传　民国卅六年请里合庄王永庄　王清苓传	横长宣纸 毛笔竖抄 保存完好
16 17	廊坊地区固定县礼让乡屈家营村	音乐谱	1948	封面:中华民国三十七年七月十五日抄　谨慎保存　屈家营村音乐会 扉页抄有序言,说明是第四次续抄	横长宣纸 毛笔竖抄 保存较好
18	保定地区雄县西咎乡北大阳村		1949	封面:民国三十八年岁次己丑梨月 重订雄县葛各庄音乐会谱本抄自此本,两村谱本序言相同。	横长宣纸 毛笔竖抄 保存较好
19 20	沧州地区任丘市辛安庄乡辛安庄村	音乐本	1915立 1949续抄	封面:中华民国肆年正月立　扉页:中华民国叁拾捌年正月二十八日 第二本乐谱无封面,无抄写年代,但对晚于老本。	横长宣纸 毛笔竖抄

统计表 2　1950—1966 年间抄录的谱本

编号	藏地	谱本名称	年代	封面、扉页字样、文字材料、会员所作说明等情况	规格式样保存现状
1	沧州地区任丘市出岸镇东良淀村		约 1950	谱本为赵凯甲(78 岁)40 年前抄写	横长宣纸毛笔竖抄
2	保定地区安新县赵北口镇南街		1951	老本封面:音乐会壹九五壹年新本见表 3。	横长宣纸毛笔竖抄
3	保定地区易县后部镇后部村(十番会)	曲本	约 1953	杨朗奎(77 岁)20 岁时抄。他于十年前将老工尺本翻成简谱,并翻抄了简谱工尺谱对照谱本。	横长宣纸毛笔竖抄
4	保定地区高阳县赵堡乡延福屯		1961	谱本最后有:于一九六一年孟春,钱富友年五十一岁,曾目照花镜抄于灯光之下。谱中各曲前有题记。	横长宣纸毛笔竖抄保存较好
5 6 7 8	保定地区定兴县易上乡易上营村	全谱 全谱 全谱 全谱	1962 1962 1962 1962	封面:公元一九六二年元月下浣辑录四本封面相同。新本见表 3。	竖长宣纸毛笔竖抄
9	保定地区易县桥头乡北桥头庄	音乐歌集本	1963	封面:公元一九六三年九月十六号刘振江印　最后一页有:全部写完　公元一九六三年十一月二十五日	横长宣纸毛笔竖抄保存较好
10 11	保定地区高阳县南龙化乡南龙化村		1963	封面:意民音乐会　谱背:南龙化村音乐会一九六三年秋　第二本是歌词本,背面有乐谱三面。此本用圆珠笔抄	横长宣纸毛笔竖抄保存较好
12	保定地区高阳县北龙化乡北龙化村	音乐本	1963	封面:音乐本　一九六三年七月　序言中有抄写人姓名　新本见表 3。	横长宣纸毛笔横抄保存完好
13	保定地区涞水县义安镇南高洛村	南音乐会谱本	1949 年后	封面:中华人民共和国一九□□　为单玉明抄写。此本中的曲目一直在抄写,后面留有许多空页。	横长宣纸毛笔竖抄保存完好

统计表 3　1976—1995 年间抄录的谱本

编号	藏地	谱本名称	年代	封面、扉页字样、文字材料、会员所作说明等情况	规格式样保存现状
1	保定地区涞水县王村乡赵各庄		约 1979	老谱本无封面、无年代。胡去清根据老谱本抄于 14 年前	横长宣纸毛笔竖抄
2	北京市大兴县朱家乡东北台庄		1979	张福贵(66 岁)抄。他曾将此本翻译成简谱。	
3	保定地区高阳县北龙化乡北龙化村	音乐歌曲本	1980	封面:高阳县北龙化音乐歌曲本 一九八〇年八月一日　夏历庚申年六月廿一	横长定纸毛笔横抄保存较好
4、5	保定地区徐水县大寺各庄乡北梨园村		1980	封面:北梨园村公元壹九八零年十二月立音乐会 第二本封面无字。会员说抄写时间差不多	横长宣纸毛笔竖抄
6	保定地区徐水县大寺各庄乡东于庄	音乐会曲谱	1981	封面:东于庄大队音乐会曲谱 1981 年 1 月 29 日	横长宣纸毛笔竖抄保存较好
7	廊坊地区霸州市东段乡马家堡村		1981	封面字样:音乐会　中华人民共和国壹玖捌过壹年元旦抄　马家堡村置　老本见表 4	竖长宣纸毛笔竖抄
8	保定地区徐水县大寺各乡高家庄		1982	封面字样:高家庄音乐会 一九八二年十二月十一日	
9	保定地区涞来县义安镇南高落村	音乐会谱	1982	蔡玉润(村长、头管)据老谱本抄。据会中人说,老谱本尚存,但对不知藏于谁手,未见。	横长宣纸毛笔竖抄保存较好
10	天津市静海县子牙镇小黄庄	音乐会乐谱	1983	原老谱本不存,此谱本是李宝现(80 岁)先生据原所学曲谱背写下来。	竖长宣纸毛笔竖抄朱红点板
11 12	保定地区安新县刘李乡大马庄	全神赞册	1992 1995	封面:大马庄国乐研究会　全神赞册　1992 年 10 月 20 日 最后几页抄有经文。马景亮(1992 年去世)抄。 抄在现代印制的硬封皮(总分类账)本上	横长宣纸毛笔竖抄钢笔抄写

（续表）

编号	藏地	谱本名称	年代	封面、扉页字样、文字材料、会员所作说明等情况	规格式样保存现状
13 14	保定地区安新县关城乡关城村	曲牌本	清末 1986	无封面，无年代，会中人说：抄于清末。新谱本封面：关城村朝阳会民间曲牌本　一九八六年元月 新谱本山贾世义（已故）翻抄老谱本。	横长宣纸毛笔竖抄封面布包较为完整
15 16 17	保定地区安新县赵北口南街		1987 1990 1993	此三本都是老本的转抄，均抄写在现代印行的笔记本上。抄写人均是自学自用，笔迹较随便。	毛笔书写
18	廊坊地区文安县高头乡蔡头村		1980以后	崔根林翻抄老谱在印制的笔记本上，自学所用。会员说，老本尚存，但未见。	圆珠笔抄横写
19	沧州地区任丘市辛安庄乡东姜村		1980以后	老谱本已秩，现有谱本存高宝进家。	钢笔手抄
20	北京市大兴县长子营乡北辛庄	曲子簿	1980以后	封面字样：曲子簿　北辛庄　音乐会	宣纸竖抄毛笔抄写
21	保定地区易县桥头乡麻屋庄	全曲	1982	封面：麻屋庄大队　音乐会全曲 一九八二年　84个曲 老本见表4	竖长宣纸毛笔竖抄
22	廊坊地区永清县曹家务乡大良村	音乐会曲谱	1990	封面字样：音乐会曲谱　中华人民共和国壹玖玖零年拾贰月贰拾肆日 会中人说：此谱抄自固安县一老道传本	
23	保定地区易县南白马村	音乐谱	1991	封面：河北省易县　南白马村音乐谱九一年正月十四日抄	竖长宣纸毛笔竖抄
24	保定地区雄县北沙口乡北沙口村	音乐谱	1992	新谱封面：北沙口音乐会　音乐本　一九九二年制　背底：梁凤荣自愿抄写于伍拾贰岁北沙口音乐会留念　公元一九九二年元月吉日抄写	横长宣纸毛笔竖抄保存较好
25	保定地区定兴县易上乡易上营村		1992	格式有横读、竖读两种，较少见。	竖长宣纸毛笔抄写
26	保定地区涞水县东文泉村	曲本	1994	封面：东文泉　音乐会　曲本　九四年底	

统计表 4　年代不详的谱本

编号	藏地	谱本名称	年代	封面、扉页字样、文字材料、会员所作说明等情况	规格式样保存现状
1	保定地区涞水县东明文村		年代不详	无封面，已破残。	横长宣纸毛笔竖抄
2、3	保定地区涞水县文安镇北高洛村		年代不详	无封面、新谱本抄在现在印行的账目本上。该谱本与同镇南高洛村一样。	横长宣纸毛笔竖抄
4	廊坊地区霸州市信安镇英明街		年代不详	封面：音乐　学习　盖有红色刻印“归经师宝”四字。会中人说此谱本已传四代人，原有谱本比现存此本更厚更多。	竖长宣纸毛笔竖抄朱红点板
5	廊坊地区霸州市信安镇张庄	会员称为“宫本”	年代不详	原会中存有四本《音乐本》现存一本。	横方宣纸毛笔竖抄保存较好
6	廊坊地区霸州市东段乡马家堡村		年代不详	残破不全。新本见表3	竖长宣纸毛笔竖抄
7	廊坊地区霸州市中口乡高桥村		年代不详	该谱本前后均有缺页，会员们说：现存页数不足原有谱本的三分之一。	长型宣纸毛笔竖抄朱红点板
8	北京市通县马驹桥镇史村	音乐本	年代不详	乐谱传自本村观音寺。	横长宣纸毛笔竖抄
9	北京市大兴县长子营乡李家务		年代不详		横长宣纸毛笔竖抄
10 11	保定地区雄县孤庄头乡孤庄头村		年代不详	两本均无封面，同名曲牌在两本中用不同宫调记写。据李文如先生们鉴定，约有百年历史。两个谱本已由李文如重新装订。	横长宣纸毛笔竖抄
12	廊坊地区文安县滩里乡西滩村		年代不详	已残缺。	长方宣纸毛笔竖抄
13 14 15	天津市静海县东滩头乡南元蒙口村		年代均不详	存有的一本较完整的谱本，已残缺不全。另有几面乐谱散页，从字迹和纸张的规格看，应属另外两个谱本。	长方宣纸毛笔竖抄朱红点板

（续表）

编号	藏地	谱本名称	年代	封面、扉页字样、文字材料、会员所作说明等情况	规格式样保存现状
16	保定地区定兴县祖村店乡北侯村		年代不详	残缺	长方宣纸毛笔竖抄
17	保定地区定兴县小主乡藏官营		年代不详	该本主要抄写经文，纸页用一尺多长的木板夹在中间，中间抄有数页乐谱。	长条纸页毛笔竖抄
18	保定地区定兴县东落堡乡田侯村		年代不详	无封面。谱中有小段经文。	长方宣纸毛笔竖抄
19	保定地区易县变山乡东白洞村		年代不详	严重残缺。该谱本中的谱字硕大，较少见据会员说，该谱抄自本县“阳泉寺”。另本抄于 1980 年，未见。新本据记忆录记。	长方宣纸毛笔竖抄朱红点板
20	保定地区易县流井乡马头村	音乐谱	年代不详	魏国良（80 岁）于 1950 年代从后山道士路教荣处传留此谱本。该谱是原庙中道士的“老底儿”。	方型宣纸毛笔竖抄朱红点板
21	保定地区易县桥头乡麻屋庄		年代不详	此本已经残缺不全，抄写规矩，笔迹较好。郭田（62 岁）说，他抄的新本根据这个老本。	横长宣纸毛笔竖抄朱红点板

二、手抄谱本的正常使用时间

按其文字所记，现查得的抄写年代最早的谱本（这里把各谱本中无明确记年而又无收藏者明确说明抄写时间的谱本排除在外），是廊坊地区大成县旺村镇西子牙河南村音乐会所存抄于 1905 年的谱本。这个谱本已经十分残破，封面多处撕破，文字多有空缺，所幸其中的年代字样保留完好，写作于“光绪参拾壹年”。

从所见谱本的使用状况来看，一本用宣纸手抄的乐谱集本，大约可以使用 50 年左右，也就是大约一、两代人的时间。一般情况下谱本也就磨损的残破不全了。这与私人收藏书谱的保护保度完全不同，谱本的传用，是在众多的会员们之间拿来拿去、也由众人翻来翻去的，因此磨损程度较大。据此，我们是否可以作这样的推论：一个以宣纸为底、毛笔手抄的谱本，从抄定、付诸使用到再次续抄的时间间隔，大约在 50 年左右。多则 80 余年，少则 30 余年。我们所作如此推论的根据如下：

1. 明确记载着续抄谱与原始谱之间的时间间距的，是保定地区雄县张岗乡里合庄的现存谱本，该谱扉页上有下列文字：

乾隆伍拾贰年　妙音王菩萨光辉禅师传　同治十三年正月吉日　王普来胡振声重造　中华民国四年正月吉日　王旭　王清令再造　刘景辉书并校

由引可知，里合庄的现存谱本抄于民国四年(1915年)，但它传自“乾隆伍拾贰年”(1787年)的禅师王光辉(法号“妙音”)的抄本。该谱本又在“同治十三年”(1874年)重抄，直到1915年再次续抄。三次抄写的时间间距是：1787年(乾隆伍拾贰年)至1874年(同治十三年)，为87年。1874年至1915年(民国四年)，为41年。

2. 沧州地区任丘市辛安庄乡辛安庄村《音乐本》，封面字样有：“中华民国肆年(1915年)正月立”，但现存《音乐本》抄于1949年(扉页字样有：“中华民国叁拾捌年正月二十八日”)。这两个手抄谱本相距34年，可以推断老谱本已经破损，不能再用，所以需要重抄一遍。

3. 雄县北沙口乡北沙口村的老谱本，已残破，无封面，会中人说原封面有“民国四年”字样，也就是约在1915年左右。这个谱本的谱面已经破损异常，纸张颜色灰黄，字迹模糊不清，许多页码只剩下半面，甚至翻页也很困难了，无法再继续使用，所以必须重抄。现存的谱本抄于1992年。这两个手抄谱本之间相距的时间是77年。

几乎所有的音乐会在老谱本被续抄之后，就将老谱本丢弃，所以有了新谱本就很难再见到老谱本。北沙口音乐会在续抄新谱本之后，还存留着老谱本，使我们得以见到，是很幸运的事例。但从老谱本的状况来看，确实也是束之高阁，弃而不用了。

根据上举三例，我们可以说：一个手抄谱本的正常使用“寿命”，约在50年左右。

三、有文字明确记年谱本的底本的年代推定

高阳县赵堡乡延福屯村音乐会存有的谱本，谱后有抄写人钱富友记下的感言：

以上曲谱三十节计二十八首。于一九六一年孟春，钱富友年五十一岁，曾目照花镜抄于灯光之下，实是拙笔难堪，希后学诸位高明，请勿见笑。然我无他为，但愿不失其传，只留一念而矣。

这段文字表明，延福屯音乐会现存的、抄于1961年的谱本，是抄写人钱富友先生抄录老底本的再续之作。那老底本的岁月，可以根据上述规律，从1961年起，推前50年，即老底本的抄写时间，当在本世纪初左右。

证明一个谱本可以上溯50年以上、最有说服力的例子，是屈家营村音乐会的

谱本,该谱本的封面上有:"音乐谱　中华民国三十七年七月十五日抄　谨慎保存　屈家营村音乐会"。扉页上的文字则明确地记写了该谱本已是"第四次续谱":

> 本会自创始来,迄今亦不详其数载。传至我载,旧谱堪堪将息,唯恐失传。于民国三十七年七月十五日,幸有本会香首胡毓麟、总管屈运棠、师者林茂财、许德发热心巩固,第四次序(续)谱。望祈后世人等谨慎保存,传流后世,万勿失传。抄录人屈树芬、香首胡毓麟、总管屈运棠。

如果按上述推论来算,"四次续谱"中各次之间的年代都应该具有 50 年时间,即从 1948 年(民国三十七年)开始向上回溯 200 年,约在 1748 年左右。如果不是"旧谱堪堪将息",会员们"唯恐失传",是不会续抄的。两次续抄之间,应该具有 50 年的历史。

再如霸州市胜芳镇向阳街村《南音乐会全调各曲总薄》抄于 1924 年,封面字样有"民国十三年甲子旧历十一月十七日重新建立纪念"。"重新建立"四字说明出自摹抄者的再续之言,可以推知,该谱的老底本应抄写于 1870 年左右。

高阳县北龙化乡北龙化村存有的两本《音乐本》。一本旧,一本新。旧本的封面竖写"音乐本"三字,其余字句横写。其字样为:

> 音乐本　一九六三年七月
>
> 北龙化音乐会音乐本,此本从一九六三年七月到现在已有廿五年的经历了,在这廿五年的过程中(它)遭受了风风雨雨。

上述的字句中"从一九六三年七月",其确切的表述应改作"至一九六三年七月"。因为扉页后面接有一篇百余字的"音乐会序",其中有言:"'七七事变'后,日寇烧杀抢掠,人心恐慌,乐器损失一小部分,音乐本仅有一本。今年正月,油印二十本,分给会员阅唱。"落款是:"北龙化音乐会　梁慎仪　梁率章、梁续康　一九六三年七月一日"。从这几句话中不难看出,续抄于 1963 年 7 月的"音乐本",其老底本至少在 1937 年"七七事变"之前就保存于该音乐会。所以应该从续抄的年代向上推,至 1963 年为 25 年。从日本侵华的 1937 年 7 月 7 日到 1963 年 7 月恰是 26 年,比谱本所写"廿五年的经历"多一年,谱中所述时间基本准确。那么,是不是可以将该音乐会"七七事变"前"仅有一本"的"音乐本",再向前推几十年呢?通过上面谱本续抄间隔时间的规律,这种推算应该是有据可依的。

该音乐会较新的谱本抄于 1980 年,封面为:"高阳县北龙化音乐歌曲本　一九八零年八月一日夏历庚申年六月廿一"。后接的另一页也有"音乐会序"一面,落款是:"会员　梁率章　一九八零年七月十九日"。这两个谱本之间相隔 17 年,是不

是它不符合上述的规律呢？恰恰相反，我们从老谱本保存良好的情况可以看出，前出1963年的谱本与后出1980年的谱本，现在同时使用，新谱本的续抄并未放弃老谱本。这一点反倒可以支持我们的上述论点：即一个谱本未用至破损不堪，未使用到约一、两代人的时限，决不轻易放弃。原因很简单，一册谱本的抄写需要花费很长时间。雄县小步村乡西安各庄张德华先生说，该音乐会的谱本，是他将里合庄的谱本借来由他父亲张性全抄写的。抄写过程，整整一年。所以，一个手抄谱本除非残破到不能再用为止，决不轻易放弃。从张德华先生的叙述中可知，民间的传播手段，在完全依靠手抄的情况下，十分艰难缓慢，因此，细心保存乐谱，使其得以长久使用，成为乐社的会员们必须遵循的会规之一。

四、无明确记年的谱本

从音乐会的大量谱本来看，在谱本的封面或扉页记写续抄年月是抄写人必须遵循的规矩之一。有些老谱本现已无封面、无扉页，它们是长年使用的结果。谱本的封面是最容易被损坏的地方，所以许多谱本的封面用粗布封裹，如里合庄、葛各庄、关城的谱本。长年使用这些谱本的老乐师所说的该谱本的岁月，是他们记得的封面原貌上所书写的时间。廊坊市安次区旧州镇南常道村音乐会的谱本虽已残破，无抄写年代，但该地会员孟德秀先生(63岁)说，他从师傅手中传存此本，已经有52年(以此推定，抄写年代约在1940年以前)。这种情况，笔者认为是可信的。该谱本有朱红点板，就我们普查的情况断定，这是谱本较为古老的特征之一。再如，易县马头村魏国良无生所藏谱本中的所有乐曲都加注朱红板号。80高龄的魏先生说，这个谱本是原后山庙里的路教荣道士所传的“老底儿”。该谱本虽无封面，无片言只字可证岁月，但魏老先生所言传人，有名有姓，且可与我们录自其他人的采访材料相互印证。由此断定，这个谱本的存留年代，决不少于70年。谱本无封面、无抄写年月不是续抄人有意所为，而是谱本长年使用的结果所致。它的存在岁月也由此可知。

例如涞水县东明义村音乐会的乐谱已无封面，无年代字样，谱本已破残。抄写规格也是通用的宣纸、手笔抄写、竖写。这种无文字材料可作凭据的谱本，我们有了上述的规律可据，就能够大体断定它的抄写年代。再如安新县关城乡关城村的《曲牌本》，无封面，无年代。但会中人说：抄于清末。从谱本的抄写格式：宣纸、毛笔书写、竖抄和封面谱面的破损程度来看，该谱本抄于清末民初是可信的。

必须说明的是，我们的推算是最保守的。许多没有封面已经残破程度严重(有的翻页时，已有碎纸片脱落)的谱本应该具有百年以上的历史。本文作者曾把雄县孤庄头村刘万福先生所藏的两个老谱本，拿回中国音乐研究所复印。两本乐谱均已残破，也无封面。据音乐研究所、有几十年修补装订线装书经验的李文如先生鉴定，从该谱本的用纸、纸张情况及格式等技术方面分析，它至少具有百年以上的历史。我们把天津市静海县东滩头乡南元蒙口村的两个谱本拿回音乐研究所复印

时,李文如先生也作出至少具有八、九十年以上历史的判断。因此,我们说,以上的推断是最为保守、最留有余地的。

根据上面的分析,不难推断,这些谱本的抄写年代,决不晚于有文字记载的谱本年代,这是必须提及的。

五、谱本抄写过程

许多谱本的抄定并非一举而毕,而是经过一段时间,积累成册。如北京市通县马驹桥乡史家村音乐会的《曲子簿》,封面字样为:“北京市通县马桥乡史家村音乐会、曲子谱公元一九四九至一九九〇摘录”。另在一些谱本中,可以明显看出前后的笔迹不一致,可知是分抄于不同的时间。

再如廊坊地区文安县左各庄镇福新村南音乐会的谱本《子曲总纲》。该谱本的外封面有下列字样:“子曲总纲　左各庄南音乐会　一九九一年正月二十三日重订　钦立”。内封面字样如下:“子曲总纲　庄各左南音乐会　民国贰拾二年立。”谱本内有《序》一篇,《再序》一篇。现抄录如下(原文繁简体混用,无标点,今加注标点):

序

本会成立迄今,经历多年。前辈苦心经营,乐器齐备,惟曲谱从无校订成轶,散乱无章。后学者颇难入手。敝等有鉴于此,立意将曲谱校订誊清,以垂久远。

贰拾贰年　树檀

订一总纲簿,因时局关系未能如愿,今冬各同道议决,必成此举。庶后学有所依据

民国参拾年十一月初五日　荣先识

同道:董在田　郭树檀　董在洪　沈景熙　董在山　任泽峰　校订

再　序

继民国卅年,先同道议举此业。候于一九八四年元月,经本会同道弟子钦立等,不负前辈苦心,重新置办灯、旗,乐器齐全。组织学员,继承先业,确保本会永立于世。

一九八四(甲子)年二十廿三日　桂玉草

同道弟子:董钦立　何尔才　何敏宜　郭云林　重订

本会友人:董玉发　梁荣武　杜家和　陈荣沈　协助承办

从上述文字可知,该谱本从民国二十二年(1933 年)“校订誊清”始,中间经历了民国三十年(1941 年)的订正,至 1984 年才装订完备。而现在我们看到的谱本的装订时间则是 1991 年。这期间是有后人的补充的。

趋进时代流行音乐的南音乐会,谱本抄写的延续性,就更为典型。如涞水县义安镇南高洛村音乐会的谱本,因封面残破,只留下“中华人民共和国一九□□”的字样。虽然确切时间难定,但至少可知,该谱本的抄写时间,最早不过1949年。南乐会的传统与北乐会不一样,他们是把最新流行的音乐都加进演奏曲目中并抄进谱本中的。所以,这个谱本的后面,留有许多空白页,直至我们拿回复印时止,该谱本都在不断地抄进新的曲目。

六、谱本的湮没与恢复

通过对音乐会所藏谱本的年代分析可以证明,至少于清末民初,谱本在该地区已相当普及。老乐师们都说,以前这一带村镇中的音乐会,各会都存有谱本。其中许多已在风风雨雨的历史岁月中随着主人悄然别世。我们在廊坊地区永清县里澜镇北五道口村“音乐善会”的采访中知道,现会头高福明先生(75岁)之兄高福林临终遗嘱:将他生前最珍受的物品之一——谱本——随葬。所以我们不能见到原有谱本。但可以佐证高福明先生“谱本有年头”所言不虚的是,该会现仍存有的三本经本,其封面字样如下:

> 中华民国拾捌年新正已民月十五日 合会 立
> 已巳年 瑜伽焰口

> 民国拾捌年新正月十五日 合会
> 北五道口村 立 杂念本

> 民国十九年九月初九日
> 北五道口村
> 音乐善会
> 瑜伽焰口
> (红印章)福兴永立
> (红印章)褚文惠

这三本依然存见的、抄于1929年(民国拾捌年、己巳年)和1930年(民国十九年)的经本,可以证明与它们“同庚”的谱本的年代。

健在的主人们如数家珍地叙说着原有的老器物、老故事。老乐师们对自己青少年时代就投身其间、倾心热爱的历历往事,记忆犹新、并心向往之。谱本抄写者大都谢世了,后代传人对师傅所传谱本,怀有着深厚的感情。雄县北大阳音乐会的董新年先生(60岁)说:当时师傅抄写谱本时,我就在桌前研墨。师傅边抄边唱的样子,历历在目。谈及此事,董先生显出一个老人回忆那些深沉、严肃的往事时才有的沉重表情。这些谱字,浸润着乐师们习艺时难以言喻的感情,那是只有当谱字幻化成音符时,才能让熟悉它的传人深情地感受着。这些不可磨灭的印象,十分牢固地埋藏在老人们的心底。因此,乐师们常常把谱本的抄写时间与自己年龄相提并论,这种记忆的准确性,是可以凭信的。而当他们说不出谱本的抄写年代时,大约可以断定,该谱本出自上一代人之手。

普查中,我们得到这样的印象:就目前所能看到的谱本,与该地区曾经有过的、民俗活动繁盛时期的谱本保存数量和使用状况的原貌,应该有相当差距。例如在天津市静海县东滩头乡南元蒙口村,当我们要求看该音乐会所存谱本时,会员们用

一个布包袱，抱了一大叠散乱的谱页。其中只有极少数的谱页还勉强装订在一起。这些谱页都是宣纸，毛笔竖抄，用朱红点板。从抄写的笔迹和纸张的长短规格来看，它们至少应该分属于三个谱本。而会员们说，这些谱页也不是原有的全部了。李文如先生为该会把现有的谱页重新装订成册，但仍有许多谱页已经难于连接，无从对号入座了。霸州市中口乡高桥村音乐会的谱本具有极高的价值，该谱本的谱字为俗字谱类，开本长大，规格与北京智化寺的一样。但会头郝山先生(56 岁)说：现存的谱本页数，不足原谱本的三分之一，其中大部分在“文革”中被毁。据各音乐会的会员们说，这种情况十分普遍。李文如先生在将许多音乐会的谱本全部拆开、重新装订的过程中发现，这些谱本几乎都有撕掉的残页和缺页。可知，会员们的回忆，是可信的。其中的所缺和遗憾，可能是永远追不回来了。

从谱本抄写年代的分段中可以发现，十年“文革”期间，没有一本乐谱续抄。从保定地区高阳县南龙化乡南龙化村和北龙化乡北龙化村两本抄于 1963 年的《音乐本》，到保定地区涞水县王村乡赵各庄和北京市大兴县朱家乡东北台庄两本抄本 1979 年的谱本，中间间隔了 16 年的时间。“文革”动乱、文化浩劫，对传统音乐传承的影响由此可见一斑。

特别值得欣慰的是，进入八、九十年代以来，随着政治环境的安定和经济生活的好转，民俗活动重新活跃起来，音乐会相继恢复活动，许多村的音乐会都开始将自己的老谱本重新续抄。例如，静海县子牙乡小黄庄的老乐师李宝砚先生抄写的谱本。老人现年 80 岁，他于 1983 年，即 70 高龄的时候，在老谱本于“文革”中烧毁的情况下，硬是凭着自己的记忆力，写录下原谱本中的部分大曲。上列统计表显示，从 1979 年到 1994 年间续抄的乐谱就有 26 种，占我们所见 80 种谱本总数的三分之一。在这个并非没有感情的数字面前，我们不能不为传统音乐文化的再次复兴而满怀鼓舞。

从十年“文革”与八、九十年代两个时间段里，民间乐社谱本续抄的中断与频繁的鲜明对比中，我们不难发现这样的问题：谱本正常使用寿命的长短和续抄时间，不仅有纸张情况、保护程度等自然因素，更有许多非自然的、社会的、人为的因素。

安新县刘李乡大马庄音乐会藏谱本的会员家失火的情况，永清县里澜镇北五道口的老乐师高福林将珍爱的谱本随葬的事例，就属于这种非自然的因素对谱本存毁的影响。与此相反的事例则是徐水县大寺各乡高家庄音乐会的情况。该村一位老人感到生命将尽，自愿行善，为音乐会抄谱。他工于书法，长于抄摹，虽不懂音乐，不辨工尺，但字体端正。抄写过程中，由他抄完谱页，再交音乐会会员校对。他于 1982 年去世，为音乐会留下了他生命中最后的笔迹。

再如，据涞水县义安镇南高洛音乐会老乐师们的回忆，该会的老谱本抄于 1930 年，当年该音乐会刚刚绘制了一幅新的神像，为纪念这一盛事，音乐会的管事们决定新续乐谱，以为纪念。另有许多音乐会的老人回忆，1949 年以前，该村于某

年新建寺庙，为了庆祝这件村里的大事，音乐会新续乐谱，永为纪念。

这些事例都说明，民间乐社所用谱本的湮没与续抄，在很大程度上取决于一些特殊的、非自然的原因，这与我们所说的一个手抄谱本的“正常使用寿命”，当予区别对待。

七、谱本的流传与会社的传承

从一个谱本的流传，有时可以明确地观察到一个地区会社之间的师承关系。为说明这一问题，再举雄县张岗乡里合庄的谱本为例。同是雄县张岗乡韩庄的谱本，扉页字样与里合庄相同，只是又加进了韩庄传抄人的姓名，可知是该音乐会的会员于“民国九年”(1920 年)抄自里合庄的谱本。韩庄音乐会的乐师们承认，他们的师傅是里合庄音乐会。同县小步村乡西安各庄现存的《乐曲簿》，抄于 1947 年，扉页上也有几乎同样的字样。据谱本的保存者张德华先生说，他学音乐的老师就是里合庄谱本的辑录人之一“王清苓”。因为他有位姐姐嫁于里合庄，得便常去求教。张先生说，他这一代人之前，该村没有音乐会。

从这三个谱本的曲目来看，除排列顺序略有出入，完全一致。它们同是传抄于乾隆五十二年禅师王光辉所传的乐谱。三本乐谱都有传承人、抄写人的名字和抄写时间。一个地区，一个谱本被不同村庄的艺术会社传播的事例，由此可见。一个音乐班社师承于另一音乐班社的情况，也以此可作明证。

再举一例：雄县葛各庄音乐会的老会头范立明先生(1995 年再次采访时，老人刚刚去世)说：该会学于同县西昝乡北大阳音乐会。他清楚地记得北大阳村的老师叫韩振海。我们采访北大阳音乐会时，现会头董新年先生说，他的师傅就是韩振海，并记得葛各庄音乐会跟他们村学习音乐的情况。因此，葛各庄音乐的谱本抄自北大阳村音乐会，前者是后者的再传弟子，可得明证。比较两会谱本中的序言、曲目、谱字，同出一辙，此说信而有证。这也是谱本流布、会社师承的典型事例。

根据某会的谱本抄自何处的线索，比较谱本间曲目、谱字的异同，再佐以被采访者的回忆，逐渐理清一个地区音乐班社间的传承关系，是一个有效的手段。

八、乐师对乐谱的依赖性与谱本普及的原因

在冀中、京、津郊县地区，我们普查了近百家音乐会，所见谱本也几乎与音乐会社的数目相等，这个数目已是相当可观。那么我们必须回答：为什么作为该地区各类民间艺术班社中数量最小的一个乐种“音乐会”，却保存着如此数量的乐谱？换句话说，是什么需要和原因，使得音乐会保持着读谱、续谱的传统？

与早一代的戏曲艺人和吹打班的乐师大多数不认谱的情况不同，普查过程中，我们发现音乐会的乐师们几乎没有不认谱的，而且对乐谱的依靠程度十分强烈。虽然如同所有民间乐师的情况一样，音乐实践中，乐师们也是决不看谱演奏，主要是靠习艺时就在师傅们的严格教育下背熟全部曲谱的功底。音乐会的曲目不同于吹打班较为短小且旋律多为歌曲性质的曲目，大都是较长大的套曲，演奏时间都在

半小时以上，而且音乐会的乐师们都是半农半艺的农民，一年中的主要活动，集中在冬季春节期间。所以即使是背熟了常用的、用于日常丧葬活动中的几套大曲，对那些不经常演奏的、而主要在春节期间才有较充分的时间复习、演奏的曲目，还是需要看谱复习。

按照各会乐师所说，从大年初一到正月十五期间，所有的音乐会员们都会停下自己的事，全力集中在音乐会的活动上。这些活动的重要项目之一，就是由会中的老师傅带领年轻的会员复习老曲目、学习新曲目。这一传统与我们实际调查的情况一致，即使是现在的市场经济加快了农村的生活节奏并相应缩短了春节休闲时间的情况下也是如此。

我们参加了涞水县义安镇南高洛村音乐会春节期间的排练过程。从初一至十五，该会会员们有几个晚上都要聚集在一起，复习乐谱。现把 1995 年 2 月 11 日（正月初十二）晚上的情况描述如下：

晚上约九点钟，会员们陆续来到排练房子中。房中，炉火融融。会员们几乎都抽烟，约二十几平方米的房子中，烟雾缭绕。愈聚愈浓的烟雾使本来就昏暗的灯光，更加迷蒙。一部分会员们在谈论前天去杨庄出会“老忙”（丧葬）时的情况，一部分会员围在桌子前，看村长蔡玉润（头管）用筷子在盛水量不同的茶杯口轻轻敲击，试图调出一个音列来。蔡安（会头之一）口念锣鼓经，用手比划着教一个年轻人打铙。最后，全体会员围在桌子前，把谱本摆在上面，一起大声读唱乐谱。第一首唱《小走马》，读唱中间，时常有错，有些年轻会员怯生生地停下来，合唱的音量减弱，每到这时，蔡安就加大声音，带领大家唱下去。有几处完全停下，蔡安就大声纠正那个谱字的“阿口”韵腔。因灯光太暗，七八个人把脑袋凑到桌面谱子上，似乎用心记住那段刚纠正过的旋律。下一个唱《大走马》，会员讨论了一些《小走马》与《大走马》的不同。最后复习《拿天鹅》，这首曲子大家都非常熟悉，有人拍着桌面，响亮地打着板。曲中的对答处，会员们自觉地分为两帮，一唱一和，音色殊异。整个晚上气氛融洽，会员们之间充满着善意的笑骂、指责。整个排练过程情趣横生。

可以看到，这种排练过程，乐师们不动乐器，主要在一起韵谱，借以有效地复习乐谱，这也是老师傅向年轻会员传授新曲目的学习过程。

对其他音乐会的采访，我们也了解到同样的情况。如向某个乐师提出乐谱中的某个问题，老乐师们常常是把谱本拿出来，翻到某页，迅速地把手指在某个地方。从这种不起眼的动作和的速度中可以看到，老乐师们对他们自己常用的谱本是了然于心的，这是常年翻阅才能做到的。

这些活动有效地巩固了会员们对荒疏一年的、长大且多套的乐曲曲谱的记忆。以看到，音乐会的乐师们对乐谱的依靠程度是相当密切的，这与现在乐队中的乐手对谱的依赖感毫无二致。这种依赖感，是使会社抄存谱本、且使谱本在该地区如此普及的重要原因。

我们对民间乐师不看谱演奏的现象,常产生一种印象,就是他们对乐谱的依赖不像现代乐手一样紧密。通过谱查我们认为,这种印象是不全面的。一方面,民间乐师看谱演奏,为他们演奏中的即兴提供发挥余地,另一方面,作为音乐会这样一种古老的乐种,因其演奏的曲目多为古老的大型套曲,所以在表面上不看谱的演奏背后却保持着踏踏实实的读谱、韵谱、背谱的功夫,这种传统,就产生了每个音乐会抄谱、续谱传谱的习惯。

我们可以自豪地说:汉民族是世界上不多的几个、在自己的音乐文化体系中创造出自己独特记谱方式的民族之一。从符号学观点讲,这种符号体系的系统化和完善性,确实代表了这个民族音乐文化的成熟。再进一步讲,在乐谱的普及程度中,这个民族中的一分子对这种乐谱的谙熟程度,常常就反映了、代表了该民族的音乐文化素质,而这一点,在普通中国民间乐师的身上,得到了充分地展示。

(原载《音乐研究》,1997年第2期)

英国东北部的民间音乐生活

汤亚汀

1994 年 9 月至 1995 年 9 月，笔者以国家教委的奖学金，在英国东北部的杜伦(Durham)大学进修西方民族音乐学理论，本文拟就笔者这一年对杜伦及其周边地区民间音乐生活的观察，作一音乐民族志式的描述。

一、Northumbria 风笛与 Lanchester 合唱－歌剧社：文化的载体

在杜伦市中心古老的大桥上，几乎每天都见到一个留着大胡子的汉子在演奏一种小风笛，他用右上臂夹着风袋鼓风，手指在管子上压出细细轻柔的旋律。一些过往的行人常常会朝他前面的盒子里投上几枚分币。每周三晚上，他还会同另一演奏者，在桥边小酒馆里作二重奏。这种乐器产自杜伦郡北部与苏格兰接壤的诺桑伯兰郡(Northumbria，简称诺郡)，是那儿牧羊人好几个世纪以来的音乐传统(一说是中世纪时由法国移民带来的穆赛特小风笛的变种)，据说在英国东北部是最具民族特色的。诺郡小风笛没有它北面的苏格兰风笛那种高亢凄厉的音色和尚武的风格，因而被称为“文雅的风笛”，但其音域却更广，适于演奏复杂的民间曲调和舞曲。

在老师 Provine 博士的建议下，笔者先请教了系里上一届的一位硕士生，来自爱尔兰的 Ruth Lenihan 小姐，她的论文写的就是诺郡小风笛。据她说，这位风笛手叫 Neil Smith，有语言学学位，懂几种欧洲语言，曾在布鲁塞尔的欧共体总部任翻译，但他却辞职回诺郡老家，每天老远赶到杜伦大桥上来吹风笛。乞讨也是象征性的，其实他有一幢房子，生活没有困难。之所以要这样，是因为他热爱这一传统

艺术,为它的逐渐消亡而伤感。

后来笔者邀请 Neil 去他常去的那家小酒馆喝啤酒,借此同他聊聊。他是个非常朴实腼腆内向的人,你问一句,他答一句。作为民间演奏者,他不懂任何理论和术语。他告诉我,他和同伴 Keith 一起改编了不少曲子,在国内外风笛节上多次获奖,他们的改编基于传统,但也乐于接收任何外来的好曲调。诺郡有个小风笛协会,月月有活动,年年有比赛。该协会还建立了风笛博物馆,办了刊物. 交谈中,他给了我两份复印的文章,都是悼念诺郡风笛大师 Joe Hutton 的,分别刊于近期伦敦的《每日电讯报》和《卫报》。他伤感地说,这一传统的最后一位大师去了,对小风笛感兴趣的人也越来越少了。

Neil 的所作所为表明他对自己家乡传统的执著追求,这一传统虽处于英国边远内地,却也受到主文化和商业化的威胁,这样他便成了维持正在逝去的这种小文化的载体和象征。

同样,杜伦郡的 Lanchester 地区合唱——歌剧社也是这样一种文化载体,体现着英国教会的合唱传统。1995 年春天的一个周末,随友人去 Lanchester(简称兰镇)观看该社以"歌剧之夜"为主题的演出。地点在镇上天主教 St Bede 学校小剧场,表演的是歌剧和轻歌剧选段,包括莫扎特、威尔第、玛斯卡尼、普契尼、比才、拉罗、亨德尔、斯美塔那、格什温、莱哈尔、奥芬巴赫、萨利文、杰曼,曲目非常广泛。这个业余团体的成员多为中老年,观众也是当地中老年人。独唱有女高音、女中音、男高音、男低音,似乎受过些专业训练。合唱队则女多于男,且男性多为老者,故两个男声声部较弱。伴奏用钢琴,演员都穿夜礼服,演出非常正规。每曲之前都由指挥作简介。观众与演员关系融洽,相互之间有些是熟人,故音乐会有点自唱自娱的味道。

后来,笔者找了一位朋友 Judy Lowther 太太进一步了解该剧社的情况。她出生当地工人阶级家庭,但艺术修养较高,参加剧社约 5 年,唱女高音声部。她告诉笔者,他们团体附属于英国国家歌剧 - 戏剧协会,系由当地一中学校长 David Hughes 及几个朋友出于兴趣发起的。校长是学历史的,不是专业音乐家,由他担任指挥。他所在的卫斯理循道宗教会有较强的音乐传统。合唱队员大多来自各教会,除循道宗外,还有英国圣公会,甚至罗马天主教教派,但剧社并不是一个宗教组织,而是个兴趣团体,虽然仍有年龄和宗教的特点。至于演出票价,仅 3 英镑一张,收入用于维持演出,无经济效益,还要队员和其他教徒掏钱赞助。这个已有 24 年历史的剧社的演出常规是:春季一场合唱音乐会,秋季一场轻歌剧。纵观其 24 年的曲目,合唱专场中,亨德尔和海顿的宗教性作品专场占了 1/4,21 场轻歌剧专场中,英国作曲家萨利文的有 14 场,占了 1/3,奥芬巴赫 4 场,小施特劳斯 2 场,莱哈尔 1 场。虽然合唱曲目有宗教性,但总体上娱乐性、通俗性、民族性更强,而演出地点,仅局限在当地。

Judy也对年轻一代音乐趣味低下、淡薄传统而叹息。但笔者从这一社区的自娱自乐中看到，即使在边远内地，西方主文化的传统也是根深蒂固的。而维持这一传统的则是千千万万个像兰镇剧社这样的载体。

二、Carol，Morris与旅游业

如果说诺郡风笛二重奏和兰镇剧社是为某一传统所吸引的音乐创造者的兴趣小团体，那么下面介绍的一些演出单元则属功利集团了。圣诞前夕的一天，笔者正经过杜伦市中心广场，被一阵歌声吸引过去，只见四个男子，穿戴着狄更斯时代的长礼服和高礼帽，在表演四重唱，一旁几个女子也穿戴那个时代的长裙软帽。一打听唱的是一支carol，即圣诞颂歌，曲名Good King Wenseselas(贤王温策斯劳斯)。这是支家喻户晓的歌，尤为英国儿童喜爱。歌唱的是一位波希米亚圣人，旋律来自16世纪德国圣歌。表演者打着某某慈善机构的牌子，原来是在募捐。圣诞节前、节中演唱Carol，是一种教会仪式，纪念基督诞生，传播福音书中的故事。有时在教堂里，但多在市中心广场举行。这也是英国古老的民间风俗。狄更斯的《远大前程》里就有笔者描述的上述场景。而以carol，这种宗教歌曲来募捐的做法据说源于上一世纪，那时青少年在圣诞前成群结队，挨家挨户唱carol，向大人讨钱，为自己的圣诞活动筹款。据哈代在其小说《绿阴树下》所描绘的，他幼时在家乡见到过这一习俗，除夕午夜，村子里的男孩打着灯笼，在大、中、小提琴的伴奏下，对着村里一家家窗户唱carol。这种风俗至今还有余风，如前述兰镇剧社除每年12月一场圣诞颂歌音乐会外，圣诞当日还在户外绕着村子唱carol。古老的习俗，古老的曲调，还要靠从前时代的服装来增加其可信性，下面要描述的morris土风舞表演也说明了这点。

1995年6月，英格兰初夏的旅游季节，笔者随一旅游团去杜伦郡以西坎布里亚郡著名的国家公园——湖区，一个类似我国千岛湖的风景区。在入口处的Kendal小镇中心广场上，有一群人在作舞蹈表演，男的白衣马裤，胸前交错系两条彩带，女的白衣白裙，男女都戴白色礼帽，帽上插花，小腿上系着小铃铛，其中一组还是墨面的。在民间提琴(fiddle)、笛子和手风琴的伴奏下，舞者手执短棍，排成两行，两两相对起舞，腾空跃起，短棍互击。乐器声、铃声、棍击声，交汇成欢快的节奏。一轮下来，便有几个舞者捧着小帽向你要钱。后来在杜伦市中心，也见到了这类民间团体，同样的装束，同样的舞姿，有的还带着小孩，像是全家出游，以此方式挣点零化钱。据说英国不少村庄都有莫里斯舞蹈队，各有自己的曲目和传统的舞步及动作。

这就是英国的莫里斯土风舞，其最出名的曲调我们已通过英国作曲家沃恩·威廉斯的《绿袖子幻想曲》领略过了。《绿袖子》是莎士比亚时代的歌曲，也是当时

一首流行的莫里斯－吉格舞曲。莎翁在《皆大欢喜》一剧中就提到了 A Morris for May Day(“五溯节的莫里斯”,见第二幕第二场)。这一体裁同剑舞有关,但多用短棍或手帕。墨面也许表明这种舞蹈(morris)源于摩尔人(Moorish)的舞蹈,但也有人认为墨面仅是化装手段,用以掩盖演员的本来面目,使其在仪式中进入角色。关于莫里斯舞的仪式功能有多种说法,一说用棍击地或互击,是农民种大豆的象征,又有说是源于很古老的异教仪式,一个人一手吹管,一手击鼓(即所谓的 pipe and tabor),舞者用铃铛、手帕、棍子、刀剑驱赶恶魔;或者在五溯节早上,围着五溯花柱起舞,据说能带来好运;还有人说这种舞蹈同基督教圣灵降临节(Whitsunday,即复活节后第七个星期日,亦称五旬节)前一周的表演相关。如莎翁所称的 whitsun Morris。庆祝基督的死而复活,表演这一死而复生的宗教仪式。今天,carol 和 morris 的表演都从象征的宗教仪式演化成了对实际经济利益的追求。而市镇当局也欢迎这些街头表演,因为它们以传统的气息点缀了街头,因而也吸引了更多的游客,促进了旅游业。

三、VE-Day,Miner's Gala 与东北部的铜管乐传统

铜管乐在英国东北部特别流行,因那里是该国的重工业基地,许多工矿企业都有自己乐队,这些乐队同学校及教会慈善机构(如救世军)的乐队一起,代表东北部民间铜管乐的最高水准。这些铜管乐队往往履行某些政治的功能。1995 年 5 月初,恰逢“二战”欧洲胜利日(即 VE－Day)50 周年纪念。那几天简直就是铜管乐的大展示,工矿企业、大中小学、教会、军队、商店的乐队悉数出动。每天都有几个乐队在杜伦市内各处同时演奏,或在市中心广场由几支乐队轮流表演,市民和旅游者围在四周静听。所奏的大多是流行曲,少数改编自经典作品,如埃尔加的《威仪堂堂》(Pomp and Circumstance)进行曲第一首(原名出自莎翁《奥赛罗》第三幕)。该曲的三声部旋律曾被爱德华七世钦定为自己 1902 年加冕典礼的音乐,改编成《加冕颂歌》中的尾声“希望与荣耀的国土”。

另一次铜管乐大展示是一年一度的杜伦矿工节(miner's gala),在每年七月第二个周六,我碰上了 1995 年这一次。那天在去办公室的路上,我被游行队伍堵住了。只见各个矿区的工人打着绣有本矿区领袖的锦旗和大幅政治标语,如“消除不平等的社会分配”、“为社会主义奋斗”、“团结就是力量”、“美国滚出欧洲”,等等。据说 200 多个矿区,都有自己的铜管乐队,少数还有风笛乐队和混合乐队。乐队中老、中、青、幼四代同堂,像是整个家族都参加了。每队各有与众不同的服装。有的还边奏边舞,充满着狂欢式的气氛。吹奏曲调多为矿工歌曲,流行歌曲和当地民间曲调如诺郡小风笛曲调,甚至还包括《威仪堂堂》中第一首。在震天响的进行曲中,游行队伍经过市中心接受工党和工会领袖的检阅。将近中午,所有队伍集中于大

教堂前听领导人演讲。

东北地区是英国重要的煤炭工业基地，这几年因进出口煤价格低廉，致使该地区的矿井纷纷倒闭，大批矿工失业，因而工党的纲领比较能为群众所接受。而已有125年历史的杜伦矿工节恰恰为矿工们显示自己的力量，也为工党重振威望提供了一个舞台。东北地区的铜管乐传统得天独厚地为这一政治表演增添了光彩。而《威仪堂堂》进行曲从炫耀皇室的威仪到显示工人阶级的力量，按当今后现代主义理论的说法，这是一种文化事象从中心向边缘的运动，即精英文化的大众化。

四、Amazing Grace 与音乐的认同作用

音乐除了娱乐、经济与政治的功能外，还有群体认同的作用，下文要叙述的围绕 Amazing Grace(蒙主天恩)这首乐曲的各种表演即是很好的例子。1995 年 8 月初，爱丁堡艺术节前夕，笔者去该市访问，一出火车站便听见远处传来凄厉、粗犷的风笛声，旋律是五声音阶的，非常悠扬动人。走近一看，一个身穿苏格兰高地军服的人在市中心的亲王大街上演奏。风笛及其传统曲调，加上演奏者穿戴的苏格兰黑毛高帽和格子呢短裙，他背后又是作为爱丁堡象征的古城堡，一下子就给我“这就是苏格兰”的第一印象。

听觉符号 + 视觉符号 = 传统的真实性，这又在 1995 年的爱丁堡军乐表演(当地称 tattoo)上得到印证。笔者在爱丁堡大学苏格兰研究中心的 Mark Trewin 博士陪同下，观看了那次表演。按惯例表演场地设在高高的古城堡上，时间是傍晚，主题是纪念苏格兰 - 法国联合抗英 250 周年，除苏格兰、爱尔兰、英格兰，威尔士还邀请了法国和埃及的风笛军乐队。古城堡及其前面的广场灯火通明，一支支军乐队轮番上场，鼓笛齐鸣。由爱丁堡一青年女教师扮演的法国抗英女英雄圣女贞德戎装骑马上阵，再现了 500 多年前这位烈士的英姿。还由 150 个舞蹈演员再现了250 年前苏格兰王宫欢迎抗英英雄美王子查理(Bonnie Prinee Charlie)的盛大舞会，展示了奔放欢快的民间舞蹈和绚烂多彩的传统格子呢服装。最感人的还是尾声的场景，所有的军乐队全部上扬，鼓笛齐奏，圣 - 桑第三交响曲片断之后，便是笔者刚出爱丁堡火车站听到的那支曲子，Mark 告诉我曲名是 Amazing Grace，最后是 Auld Lang Syne(友谊天长地久)，奏最后两曲时，全场观众手拍节奏，一起引吭高歌，庄严无比，像是在唱神圣的颂歌。以盛大的文化表演弘扬自己的民族精神，并以此与英格兰保持距离，表明自己是苏格兰人，这便是音乐的民族认同或保存群体内聚力的作用。返回英格兰后，教会的人告诉我 Amazing Grace 也是一首赞美诗。一查教会的赞美诗集，果真找到，但却标明是美国早期旋律，歌词作者 John Newton(1725—1807)。这是 1800 年前后美国清教奋进派的赞美诗，或称民间赞美诗或白人灵歌，民间有许多不同的变体和曲名。(但此曲很可能是当时由英国清

教奋进派传教士带到美国去的，因为苏格兰人认为这是他们的旋律，并将其置于同《友谊天长地久》一样的地位，而且二者旋律的确相似。)后来在收音机里听到这首歌，同舒伯特的《圣母颂》一起播出，的确给人虔诚神圣的感觉。

接着又在收音机里听到它的摇滚乐版本，节奏强烈，全无虔诚的味道。据说前些年有好几种流行乐版本。如1980年代，英国球迷按Judy Collins1971年的流行曲版本改编的球迷歌。保留了原有特点，但歌词简化为一球队名(如阿森纳)，旋律也缩短，结尾呈开放型。结果“心灵抒情”变为集体循环诵唱，为球队加油，有时甚至会形成足球流氓闹事的前奏。

一支旋律，进行不同的处理，表现于不同的场合，竟会有如此不同的效果，但有一个共同点：可界定特定的群体，或特定的群体以音乐认同、聚合，这些群体可以是民族的，也可以是宗教的，甚至某一阶层的，如流行乐迷或球迷。

五、Ceilidh，Workshop和观众的自娱性参与

有些演出团体还要满足花钱来欣赏音乐歌舞的观众参与自娱的要求，其演出风格便在音乐会观赏的模式和观众参与舞蹈或学习班教学(workshop)的模式之间转换。在爱丁堡笔者随Mark参加了一次“民间音乐会与Ceilidh舞会”，演出团体是爱丁堡民间俱乐部。演出场所是一大厅，观众三三两两围桌而坐，可带饮料小吃。前半段是四位音乐家的表演，节目中有苏格兰传统音乐、传统音乐改编曲、以及新创造的歌曲和器乐曲。如苏格兰舞曲和加拿大博莱顿角的苏格兰人舞曲、歌谣故事曲，以及苏格兰诗人彭斯及其后人所作的小曲。乐器是苏格兰竖琴(clarsach)、曼陀铃及吉他。竖琴手曾在英格兰的利兹大学受过专业训练，独唱者Gill Bowman据说是当今苏格兰彭斯爱情歌曲的最佳演绎者之一，他也作现代苏格兰歌曲。音乐会后半段则采用家庭舞会的形式，仍由这四位音乐家奏乐。观众将圆桌撤去，在音乐声中，跳起了奔放欢快，节奏感强烈的苏格兰舞，如jig，hornpipe，reel和strathspey，不少人还穿着传统服装，如男子的格子呢短裙。我们这些不会跳的则在一旁拍手打节奏。据说这种形式始于1994年，尤其能吸引全家一起来听音乐会，同时也能向年青一代传播自己民族的音乐舞蹈遗产。

Ceilidh式的自娱在苏格兰有悠久的历史。ceilidh一词在苏格兰高地的盖尔语中原指“访问”，即在工作之余的傍晚，亲朋好友或邻居不分阶层等级，聚集在某人家中奏乐、跳舞、讲故事，以消磨时光。不分表演的和观看的，人人都可参与，气氛轻松随意。在今天强调专门家和竞争的社会中，人们更加珍惜这种古老的传统及其所表现出的人与人之间的亲密无间。

这一参与自娱的形式也传到了苏格兰以南的英格兰杜伦地区。笔者曾同当地外国学生联谊会的几位朋友一起参加过类似上述的民间音乐会。地点在英格兰东

北重镇纽卡斯尔附近的一个小镇 Gateshead 的图书馆大厅。先是下午的学习班(work-shop),专为白丁开设,成人及十岁以上的儿童皆可参加,该班声称“不要担心自己愚笨,人人都可学会”。这一下午,教授民间提琴、诺郡小风笛、约克郡(杜伦郡南面邻省)重唱歌曲、爱尔兰踢踏舞、东北部的木鞋舞,晚上则是一场示范音乐会,也是围小圆桌而坐,有饮料小吃,除提琴与小风笛,还有大、小手风琴、曼陀铃、吉他、口哨、笛子等。以独奏、合奏展示上述各种民间乐器,还有约克郡重唱。舞蹈由来自爱尔兰的踢踏舞和纽卡斯尔木鞋舞蹈团表演。男男女女都穿着 19 世纪的乡村服装,双手背在后面,或两两相对而舞,或围成圆圈起舞,只听见台上传来一阵阵复杂的节奏声,这种用脚或木鞋击出的声音有点像西班牙舞曲中响板的效果。在英格兰东北部,尤其是在诺郡和杜伦郡的矿工中,这类舞蹈很流行。据说英格兰东北部的木鞋舞及其变体爱兰尔踢踏舞对美国踢踏舞产生过影响。我发现观众中有不少年轻人,他们都听得津津有味。这真是普及民间音乐的好形式,当然主办者也有招徕观众的商业性的考虑。

还有一种参与自娱的形式体现在英国的小酒馆(Pub)音乐中。在爱丁堡时,曾与 Mark 一起去市中心一家小酒馆中听这类音乐。傍晚时分,几个乐手围着店内一张小圆桌而坐。参加合奏的乐器有一支风笛、两支横笛、两把民间提琴、一个手鼓。据说乐手们互不相识,只是工作之余来此奏乐消遣。组合也不固定,今天这个来明天那个来,奏乐中也是随来随去,成员中一直在变动中。后来者坐下听一会后便可加入演奏。笔者细听发现都是不分声部的齐奏。音乐是各种苏格兰舞曲。旁边围着十多个人,喝酒,聊天,赏乐。而 Mark 则边喝苏格兰威士忌,边随音乐扭动起来,音乐助酒兴,到最后离开时竟有几分醉意。店主显然是欢迎乐手们的,他们为小店增添了浓浓的苏格兰风味,因而也召来了更多的生意。

六、Synagogue 和 Church:传统的延续与变化

据英国犹太学者 Alex Knapp 说,古老的希伯来音乐风格目前只能在犹太会堂(synagogue)的仪式中见到了。于是我便在星期六——犹太教的安息日,即他们每周做礼拜的日子,去参加了一次仪式。会堂坐落在爱丁堡市中心一条僻静的小巷里,一般不接待外人,但听说我是熟人介绍来的,便放我进去。据说谨慎是出于安全起见。爱丁堡的犹太人约有几百,那天只来了 100 多人,参加者都头顶小圆帽,有的还斜挂长披肩。大厅中央是一四面围起的高坛,那是赞礼员(hazzan)——负责祈祷程序及领唱项歌的人——的位置。会众坐在下面四周的长椅上,而妇女则只能坐在两旁的专座上。那天的赞礼员来自以色列,他一唱便显露出是受过专业训练的。仪式从头至尾都是由他领唱下的“一领众合”,歌唱的方式是散板吟诵式的,内容是《圣经·旧约》中的篇章,那天好像是《士师记》。他们的《旧约》是希伯

来文-英文对照本,细看之下发现希伯来文字母上下都有一些符号,旁边一位教徒告诉我这就是他们诵唱的乐谱,这些小符号表明了音高,连着看就形成了旋律。这位教徒是英格兰人,是一萨克管手,之所以改信犹太教,是因为怀疑基督教《新约》的教义。颂歌吟唱中还有从约柜请宝卷的仪式。三小时的仪式演唱中,气氛随便,人们三三两两在交谈或谈一会又唱一会,仪式似又成了一种社交活动。仪式后有冷餐会,我也被邀参加。听说我来自上海音乐学院,他们便向我介绍了他们的乐长,这位西装笔挺的绅士告诉我古典大师贝多芬等人作品中的一些犹太素材,还告诉我礼拜仪式中一般不用乐器。只有逢民间传统节日才用器乐,古老的传统在封闭的形式中得已延续,而在开放的形式中则会发生变化。

如基督教仪式中的音乐表演所发生的变化,仪式完全对外开放,欢迎参加,你随时可以进去听。但仪式进行比较严肃。或由唱诗班唱,或由全体会众起立齐唱。杜伦大学附近的圣·尼克小教堂的仪式属于改革派的,仪式中的演唱形式多样,伴奏除用电子管风琴外,还有钢琴、小提琴、长笛甚至铃鼓,有独唱和各种重唱及会众齐唱。吸引了不少人,尤其是旅游者和学生。但有着1000年历史的杜伦大教堂则人为地维持着传统,仪式非常正规。笔者有幸在离开杜伦前最后一个礼拜天,听了来自伦敦著名的圣·马丁教堂唱诗班(choir of st. Martin-in-the-Field)高水平的演唱。在隆隆轰鸣的管风琴的伴奏下美妙的歌声,尤其是银铃般的童声最高声部,在大教堂里高高的拱顶下飘逸回荡,并向巨大的四周空间弥散开来。唱诗班一律身着白袍,坐在大厅拱顶下两侧位子上。表演结束后他们手持蜡烛列队离开,那天唱的是《列王记(下)》、《诗篇》130和137、《新约》的《使徒行传》,及一些赞美诗(hymn)和赞美歌(anthem)。但这一高水平地展示基督教传统的文化表演所吸引来的观众还没有前述小教堂多。我比较过几次,常常是小教堂显得热闹,当然重大节日人们还是去大教堂。这说明人心思变,人们往往喜欢新鲜活泼的形式。

基督教教会的开放性还体现在,无论大教堂还是小教堂,为经济利益都常出租开音乐会。我曾听过大学半专业的爱乐乐团在大教堂里的演出,由拱顶造成的音响效果出奇的好。小教堂则举行一些合唱、室内乐以及民间音乐会。在古老的教堂里欣赏西方经典和传统,无疑成了杜伦一旅游景点。

以上所描述的音乐生活是笔者在英国东北部这一年中比较感兴趣的方面,但给人启示的还不止这些,如:杜伦大学音乐系每周四的午餐时间音乐会常有世界音乐专场,观众中有不少是当地居民和旅游者,我听过杜伦的加美兰乐队的表演,英韩两国音乐家的朝鲜音乐小合奏。日本尺八独奏与合奏,杜伦市中心广场也时有外国音乐家的表演,常令人驻足观看,我见过加勒比的钢鼓乐队和罗马尼亚的民间歌舞表演。甚至大学东方研究中心还举办过一个杜伦中东文化节,我曾应邀参加其中在圣·玛丽学院举行的,以"法国艺术歌曲中的东方主义"为主题的一场女中音独唱沙龙音乐会,还有日本的卡拉OK(有时则用英文名称Sing Along,一起唱)

常可见到。除了这些活生生的表演外，媒介对世界音乐的宣传，大中小学音乐教学中的世界音乐（如最近由杜伦大学 Jonathan Stoek 所编的 World Sound Matters，已由伦敦著名的 Schott 公司出版），以及音像商店里的世界音乐专柜，还有我在杜伦的一些非音乐界的朋友对来自不同文化的音乐的热情，这一切都让我感到，英国东北部的人民热爱自己的传统，同时也乐于接受全世界各种文化的音乐。

（原载《音乐艺术》，1997 年第 3 期）

理论·方法·精神

——"'实地考察'与民族音乐学学科建设"研讨会述评

萧 梅

"实地考察"对从事中国音乐研究的人们来说并不陌生,然而从学科建设的角度重审这个话题,则具有更为深远的意义。6月26日,中国艺术研究院音乐研究所杨荫浏中国音乐学基金召开了1997年度第五次学术研讨会,研讨的题目即是"'实地考察'与民族音乐学学科建设"。研讨会由韩锺恩主持,参与讨论的有中国艺术研究院音乐研究所简其华、乔建中、薛艺兵、栾桂娟、韩锺恩、张振涛、汪申申、项阳、萧梅,中国艺术研究院研究生部伍国栋,学生郑长铃,中央音乐学院杨民康,中国音乐学院研究部沈洽、硕士研究生陈爽、沈沁,中央民族大学音乐研究所毛继增,还有在加拿大不列颠哥伦比亚大学攻读民族音乐学博士学位的韩梅女士。其中既有长期从事民族民间音乐"实地考察"的老前辈,也有刚刚涉足本领域的新人。

与会者结合自身的理论思考和实践经验,讨论了本次论题策划人提出的"实地考察在民族音乐学学科建设中的位置"、"实地考察在当前音乐学研究中的意义"及"实地考察的理论与方法"三个大问题。广泛涉猎了"实地考察"的名实、历史、现状、必要性及其理论方法,包括主体与对象、道德与禁忌、还原与描写、文本与本文、共时与历时,等等,并阐发了这一看似纯粹经验领域问题中所深具的人文内涵。在此,谨依据笔者记录,综述如下。

一、"实地考察"的名实

本次学术沙龙的论题策划,之所以采"实地考察"之说,而弃国内传统之"采风"以及"田野工作"这一源于人类学、民族学、民俗学等领域,并于20世纪80年代以来在民族音乐学界的常用译法不用,带有重新讨论该术语的意图。

果然，简其华先生首先赞同“实地考察”的用法，认为英语“field work”的汉译“田野工作”有涵盖面偏狭之嫌。譬如宗教、戏曲、说唱等等，未见得在野外或与“田野”相关。而考古界亦将“field worker”译为“实地工作者”。所以，还是采用实地、实况之采访调查为好。沈洽认为，一个术语关键在其理论内涵。“field work”这个术语有其学科的严格界定与操作规范，而不仅仅是调查的代名词。他认为可以宽泛地选择“实地考察”或“实地调查”的用法，但如严实追究，还是译为“现场作业”。“field”包含了“场”的意义，“work”则代表有一套操作规程在内的“作业”。“现场作业”，表明有一个正在发生的中心事件，围绕它又有很多人参与，而这参与，是有人类学、民族学的规范包括在内的。他的观点强调了该术语与学科方法发展的关系。譬如他认为“采风”是一个历史上沿用的名词，它内含的框架是什么？历史上它所指涉的还是“天子五年一巡狩，命太师陈诗以观民风”的那样一种为王者博采风俗的“政府行为”。它是以明确的阶级立场为内涵的。如此，便有特殊历史时期中，对民间音乐收集划分革命或非革命以及情歌变为“黄歌”、对采访对象的阶级成分进行取舍的种种遭遇。而且在学术交流中，国内学者如以“采风”论及自己的考察课题，容易被国外同行误以为是一种政府行为之表述。

乔建中强调讨论这个问题就是对传统和今天的历史作一番梳理和总结。他说：“周代肇始，对民间文化的采集从未中断，诗经、乐府以及唐代的刘禹锡、明代的冯梦龙等等，到了20世纪30、40年代和建国以后，如延安‘五人团’、冼星海、王洛宾、吕骥、杨荫浏等等，不论是为作曲搜集素材或以马克思主义认识论来指导民间音乐的研究以及大面积的民间音乐普查，均因其不同取向而有相应的成果……阿炳、苏南吹打、智化寺音乐(谱)、苗族芦笙、囊玛、堆谢……对今天的研究依然具有价值。因此，我们看到了一个绝对的定律，这个定律就是要‘下去’，进行实地考察。而在这一定律下，总结过去作了什么，今天应该怎样，是很有必要的。”

二、实地考察的必要性

作为20世纪50年代就开始从事民族民间音乐调查研究的老前辈，简其华先生回溯历史，深有感触地说：当年我们是每年一趟，通过几十年的努力，研究所建立了这么多资料，才可能享誉远东地区，才可能称其为资料馆。而资料馆与博物馆恰恰是人类学及民族音乐学研究的基本手段。因此“实地考察”是一个最先行的工作，音乐是听的，不是看的，不下去，不采集到第一手的音响及其资料怎么搞研究？毛继增认为民族音乐学是一个系统的学科，“采风”是它的命根子。从历史研究的史料来说，正史、野史是第二手资料，而民族民间音乐研究需要第一手资料。当年我们的采录工作，为其他学者提供了方便。如杨荫浏先生的中国音乐史，就用了采录的成果。所以今天仍应该重视这个工作，否则这个领域的学术研究就难以继续

深入地发展。栾桂娟说:对搞民间音乐研究的人来说,实地考察是一个基本功。我如果一年不下去,心里就觉得空。

伍国栋认为实地考察是专业存在的前提,不管是比较音乐学还是民族音乐学,都是建立在这个基础上的,它将来也永远离不开这个方面。从学科发展而言,只有跟实地考察密切相连才能有价值。他严肃地指出,不搞实地考察,就无权从事这个学科的工作,这与事业发展的基本目的和要求相关。他针对近年来这方面工作的薄弱,指出这实际上潜伏了学科建设的危机。沈洽对此亦深有同感,他指出,长期以来对资料的收集工作存在偏见,认为调查报告是低级的,评职称没用,比不上所谓"论文"。另外,认为"集成"以后,大规模的收集时代已经过去,现在到了架构理论和框架的时候。他认为事实并不那么乐观。以往虽然有一定量的资料积累,但在理论框架上没有突破,资料的背景不全面,现在虽有突破,但其后的收集还远未展开,积累的时代远未过去。他还指出,在这一问题上还有一种偏见,认为既然民族音乐学强调"主位"、"客位",既然"局外人"难以成为"局内人",那么实地考察干脆就让"当地人"去做,而学者们只要高屋建瓴去研究。这种观点实际上根本就没有真正理解民族音乐学学科方法的意义。

薛艺兵认为人类学在其早期的研究中虽然也注重文献,但自摩尔根、博厄斯,到创立了实地考察"参与性观察"整套方法的马林诺夫斯基,确立了实地考察的重要性,没有它,就没有人类学的今天。而源自于人类学的民族音乐学,也正是以它为学科的支柱与基础的。一个学者虽然不可能在研究中完全利用自己采集的资料,但运用他人的资料也说明了资料的重要性。他认为虽然并非所有的考察都能出好成果,那些著名的学者也并非一辈子都在从事实地工作,然而实地考察与研究尽管不能对等,但它却是每一个学者的必要经验。比如本学科著名学者涅特尔与非洲音乐,胡德与印尼爪哇音乐等等。不去深入体验一种文化,对其他文化的理解也是肤浅的。对此伍国栋进一步表述为:不做实地考察从局部来说是可以成立的。比如《菊花与刀》,其作者本尼迪克特就没有到过日本,但她所利用的材料都是从别人的"实地"调查获得的。她本人也做过北美洲印第安部落的实地考察。就算是仅仅依靠文献而写出十二卷《金枝》的弗雷泽,其文献来源正是最接触当地生活的传教士提供的。因此,它证明了人类认识世界永远离不开一种直接性的认识。

三、实地考察的意义

如果说为学科存在而获得的资料建设和文化体验是与会者对实地考察必要性的两点归纳,那么伍国栋关于"没有实地考察就没有文化人类学及民族音乐学在当代的发展",这一论述则更发人深省。笔者清楚地记得,十几年前,在中国音乐学院音乐学专业的考场上曾被问及:是准备做一个"马背上"的学者,还是做一个"扶手

椅”中的学者？原来，这是个被誉为人类学经典箴言的设问。而之所以划分这样的一个分水岭，其实质并不仅仅在于能否取得第一手资料，更为重要的是用什么方法去获得这种资料。“马背上”意味着深入实地，意味着“参与、融入性”的考察，意味着还被调查对象的鲜活面目，也意味着在对“对象”的体认中改变自己。

对此沈洽体会到：开始我也以能获得第一手音响资料来认识实地考察的重要性。后来在实践中我感到，得到资料不是第一位的。重要的是获得资料过程中的体认（验）。我将“行万里路”看作是一种认识事物的方式。民族音乐学之所以建立在实地考察的基础上，是因为它能让人们从新去体认和反思，动摇许多考察者原有的文化观念。1978年以后我下去考察，在“融入”考察对象的过程中，动摇了许多过去觉得天经地义的概念。比如对摩梭人母系大家庭的看法，它究竟是不是落后的、处于必然要向一夫一妻制过渡的环节？另外还有中国音乐形态上的种种问题。深入一种文化的体认，能够冲破一个世纪以来西方所造成的主流意识，唤起一种对人类文明框架的从新审视。不同文化的差异告诉我们，不能仅用一种观念去看不同的文化，世界并不只呈现我自己生活的那种文化方式的唯一性。这种体验意在获得智慧，有了它，即便是翻阅他人的资料也能很好地判断。所以实地考察不仅仅是个做学问的方式，更是一个做人的方式。“下去”苦是苦，但它是养人的、是对人生具有价值的学问。这样就能形成人类社会中对不同文化的理解、宽容和尊重。虽然，它可能完全是一个乌托邦的理想，但它永远是一种非技术的、深层的精神，一种时代需要的人文精神。

他的发言，正是其民族音乐学家要有“博大”、“有机”、“相对”的音乐观念的基点，也是与会者们的共识。简其华先生回忆当年在山西河曲的调查，他说：“那时的条件虽苦，没有录音机，记录民歌都是在与农民们一同生活、一同劳动的过程中，一边学唱一边记谱，如果没有这些体验，就不会感受到‘走西口’蕴含的深层文化。”由此，笔者联想到岸边成雄先生在他的《比较音乐学的业绩与方法》中指出：“……如果认为比较音乐学的目的在于根据新的素材去纠正那种把近代理论视为绝对普遍理论的错觉的话，那么必须要持这样一种态度：把一切音乐都还原成白纸……”那么“还原”之后的从新描写，首先就是如何进入所要描写的对象文化中去，审视其音乐现象是怎么发生、又为什么发生？它在该对象文化中的结构和功能？它的歌舞或器乐的形态包裹着多少历史时空所赋予的文化秘密？并最终显示为一种何样的“自性”或“主体性”？要说明这些，就脱离不开对任何音乐现象与其所处文化共生关系的考察，这也许正是民族音乐学被认为是研究音乐与其文化背景关系的原因。然而，需要提起注意的是：尽管民族音乐学的考察和研究涉及了音乐与其共生文化的各个方面，但这仅仅是一种认识的手段，它的目的并不仅仅在于描写出这种共生，而在于通过对共生关系的考察，从新认识一种文化，进而在这个认识的过程中升华和完善一种精神、一种品格、一种世界观。

从这个意义上来说，有必要澄清时下的某种看法，即认为"民族音乐学视文化人类学的方法为秘宝之自我封闭主义"与"传统音乐学视文化人类学为异端之顽固保守主义"的对立，是一方面重视了"文明内涵"，一方面注重"音乐形态"的矛盾。其实，民族音乐学并非忽视音乐形态的研究，恰恰相反，民族音乐学强调的只是还原那种被所谓主流意识导致的形态误读，进而在关注音乐与其共生文化关系(或为"文化语境")的实地考察中，对音乐的形态进行从新描写。

四、实地考察的理论与方法

要认识一种文化，就要走进它。这就对实地考察的理论与方法提出了要求。与会者纷纷交流看法、经验共享，进行了较为深入的讨论。

伍国栋认为实地考察是有理论问题的。不同的理论框架导致不同做法，结果也不同。比如，20 世纪 50 年代对音乐音响文化背景的关注就有限。《民族民间音乐采访手册》是企图进行理论梳理的。历史的问题要唯物主义地看，现在看《湖南音乐普查报告》有时代的局限性，但我们需要的是分析而不是指责。栾桂娟认为实地考察的方法就是研究的方法。20 世纪 80 年代以来强调了对"非音乐"因素的调查，对我们认识音乐现象很有帮助。如对曲艺流派的研究，通过调查，了解到流派直接产生于"打擂台"，这就加深了对流派表演、风格形成原因的理解。又比如京韵大鼓为什么要吸收京剧曲牌？这不仅仅是艺人的个人爱好，而是京剧在那个时代的流行造成的。所以，采访调查就是这么一点点从外缘进入实质的。薛艺兵介绍了国外民族音乐学界反对夸夸其谈的学风，注重具体实例，注重将实地考察的过程都原原本本地客观展现出来的学风。并认为虽然它显得像是"音乐记者"，但却是最重要的。

在谈到关于实地考察最直接的成果——资料建设时，伍国栋提出了四个要求：即包括文字、音响、图片等为考察者力所能及的资料收集的完整性；切忌采访中主观诱导的资料准确性；保持"价值中立"的资料客观性；以及为资料完整所必需的调查的持久性。栾桂娟体会到，实地考察不是到下面掏一把就回来的简单问题。下去前的背景资料准备的越充分，所得到的最终成果和收获就越大。要打有准备之仗。薛艺兵强调了资料建设的重要性，他介绍了奥地利音响档案馆的资料收藏要求，对比音研所早期保留的一些资料，指出音响背后的文字说明太简单。尽管当时依据这些资料，有成书问世，但资料不配套、不规范，这样就影响了它的价值。

杨民康进一步指出，下去调查应把实地(现场发生)的活的东西和背景性的死的东西分开。比如一个仪式的过程，它的每一个程序进行、发生时间的准确记录等，尤其是艺术的表达，具有极强的鲜活性，它是怎么唱的、怎么跳的等等。他认为前些日子在太原召开的有关中国仪式文化的研讨会中，多数学者对仪式的叙述就

缺乏具体的演唱过程的描写，另外，对任何一种仪式的调查，不能仅仅记录一次发生，还要在当地调查其他次活动的情况。因为民间活动每次都有不同，要说明“这一次”是什么情况，要对自己的调查目的有所自觉。要注重动态性的资料收集。针对以往的资料收集工作，他认为“集成”工作虽然说是“品种全”，但没有注意到不同品种在具体应用中的频率。比如瑶族道教音乐中有不同曲调，但只有一个曲调是被反复使用的，那么它的地位和作用就不一样。而“集成”一排列，平分秋色了。对此，伍国栋指出，之所以忽视一种音乐在使用中的频数，就是因为下去的时间短。比如，一个外国人研究京剧，他在北京居住一年，就能知道哪出戏在哪个地方的上演频数，并发现他的文化象征意义。使用频数越高，它的文化量度才越高。

本次会议继续了今年杨荫浏中国音乐学基金第三次学术活动中有关音乐描写缺乏切意的文字转达的话题。伍国栋说，怎样用文字来描写是很重要的。作曲家和民族音乐学家的方法肯定不同。但民族音乐学有没有什么好的方法呢？应该说还是有一些规范和标准的。比如行文上避免价值判断，避免溢美之词或褒贬之意。他赞赏了吕炳川对布农族多声民歌的描写，认为那种仔细记录现场细节的方法是值得推崇的。杨民康结合教学实践，认为可以利用影视手段，训练学生对所看到的民间活动进行描写。

如同前述，不论是资料的收集还是有关资料的描写，都涉及实地考察的最根本问题，即如何进入“对象”？如何在主体与对象间解决“局内”“局外”、“融入”“跳出”等问题？

对此，伍国栋首先强调，实地工作者必须先学会做一个“好人”。除了吃苦的基本要求外，要摆正自己与当地人的关系。要视自己为普通人，耐心细致，朴实待人，到哪山唱哪山的歌，学习当地语言和生活方式，尊重民族感情和地方习俗，这意味着改变自己的终生习惯。不要滥用被访者的时间和精力，不能为了资料而不择手段。在被当地人接受的情况下，与被访者建立对调查工作的统一目标、统一思想、统一认识。栾桂娟认为，要搞清楚自己的身份，谁是主体、谁是客体？调查对象应该是主体，而“我”才是客体。不能居高临下。“我”与调查对象一半是同行，一半是学生。她体会到，采访中用语的重要性。比如曲艺界，你就得称呼大姐、大婶。艺人之间门户派别关系复杂，你不能说外行话。只有语言上接近了，感情上才能融洽。沈洽结合他对基诺人音乐概念及其文化内涵的调查实例，认为对进入异文化来说，语言问题最具有学术意义。能否迅速地切入一种语言，关系到考察的质量。而彻底地分析对象最富于本质特点的专用术语系统，则是一种最为简捷与有效的描写法。但在考察者与当地向导之间，要注意翻译中引起的文化误读。要透过语言表象，将概念的内涵剥离出来。比如基诺族人的音乐概念“眯”，与我们不同。它不包括我们所说的宗教音乐，而包括动物的叫声，这内含着狩猎民族的文化观念。又如，基诺人把“龙”称为“泥瓦多”（音），并不等于他们有汉族的“龙”的概念。“泥

瓦”是“水”,“多”是动词“出”,原来他们是以泥石流之形,比附“龙”。再如基诺人称“节”(音)为“钱”,那么,传统的基诺社会原来并没有钱,这个“钱”的概念从哪儿来的?原来“节”指的是野兽被打死之后还未煮熟的状态,它就是狩猎社会用于换取东西的实物,所以他们就将“节”引申为“钱”。如果不是耐心细致的语言探索,不可能得到这个结果。因此,实地工作要做说文解字的工作,要对语言进行原生意义的剥离和延伸。伍国栋认为这个功夫不是天生的,要求具备各学科知识。而现在的学生,很难达到这种要求,这也反映了民族音乐学的教育问题。汪申申说这是实地考察对学者提出的要求,你的知识在下面派不派得上用场?你的知识是否够用?不能把下面的东西套在自己的知识框架上。杨民康指出任何客观的东西都可能主观化。比如发一张调查问卷表,填满了就行?表面上填表人都据实填写,但根本不是那么回事。制表本身就有学问,就有倾向性。

薛艺兵认为研究目标和调查方法直接相关。考察之前虽然可以列出计划,但不能完全按计划去设问。西方人研究中国的东西,因为“局外人”的身份很难深入,而我们对下面的人来说,也存在“外人”的问题。但最重要的是“还原”他们的音乐观念。少说多听,尽量让受访者自己说。要与当地人打成一片不容易,所以要求一年以上的“住居体验”是有道理的。栾桂娟说,下去调查,尽一切可能跟着艺人走,体验他们的生活状态和行艺状态,不要为了方便,把他们集中起来,录录音就算了。伍国栋继续说,如何让“对象”认同确实是一个大问题。如 1950 年代下去采风,当地人当你是中央来的,就只给你唱革命歌曲,不敢唱情歌和宗教歌曲。他没想到你就是来考察他们的生活的,这就是有隔膜。所谓“主位”“客位”、参与非参与、旁观非旁观,就是根据这个提出来的。“真正的调查必须进入主位”,这个理论是无可非议的,但它不全面。对学者来说,进入之后还有怎么跳出来的问题。总不能说为了研究“吸毒”,就去吸毒当黑帮。既能深入又能拔出来,拔出来的目的是在大文化的背景下,发现对象资料的真实性。用毛继增先生的话来说,就是要“钻”得进去“站”得出来。他说,鉴于原生性音乐品种的生态,要尽可能地下到越偏远越闭塞的地区,深入民间,与老乡打成一片。还要站得出来,因为传统的东西成分也很复杂,要有分析与判断的能力,要借鉴古今中外的理论,要用马克思主义的理论去分析。

经验的事实告诉我们,任何人的视角都不会同一。因此,无论我们如何企图进入“对象”,我们体验到的也只是部分,而非对象的整体。即便是同一双眼睛,也存在此时此刻与彼时彼刻的差别。对此,伍国栋说:“事物的客观性是否能超出理论而显现?既然人类就是要为真理而奋斗,那么就尽量让理论去接近原貌。”

笔者认为,民族音乐学提出“还原”与再“描写”,白纸之后,依然难免于各式各样的图案。文化人类学与民族音乐学理论框架不断更新的历史正好是它的写照。涉及到主体与对象,就必然涉及认识论问题,有关实地考察的讨论亦弥漫了哲学的气息。从描写的角度说,由于民族音乐学坚持实证科学的立场,其领域主张只存在

着可观察和经验的“事实”,但实证科学无法摆脱认识论的主、客区分,没有人能直接把握某一个“真实”及其与可能世界之间发生联系的无穷函项。实地考察因人而异的种种描写说明,人类学在追求对某一事物作纯客观化的描写的同时,避免不了有意无意中形成的“自我建构行为”,就算是“当地”人,他的描写也难逃一种为获得认同而必需的规范。然而,人类认识的最终性所要求的本体论化只能容纳一元化原则。因此,对历史性的关注就在所难免。既然人类的音乐存在是通过人的文化方式不断地在历史的长河中显现,那么,历史的创造也将历史地被理解。此即近代本体论哲学所谓“在某种程度上,特殊的‘本质属性’依赖于个体化和空间－时间框架”。法国近代哲学家福柯在研究临床医学的诞生时,引用“多重目视”来描写医生对病症的经验形式。为了描写病症,避免不同“目视”导致的多重知觉与偏颇,因而,只能以种种一再重复、一再订正的信息对现存的诸种观点进行交互验证,最终在“多重目视”的交汇处,包绕住现象的独特核心。这正是西方近代科学所确立的一种经验制度。

对此沈洽发表了他近期的“觉悟”,他说:尽管自己也曾撰文探讨“局内”“局外”的双文化视角问题,但现在觉得最关键的问题是去实践。对民族音乐学来说,真正做好实地考察很难,存在许许多多操作上的基本问题。所谓“客观性”的材料,实际上是很难做到的。人很难超越自己的文化。但相对的客观却是可以做到的。怎么做?关键的一条,就是要对自己切入状态的理论前提有所自觉。界定前提,应该是每个人都能做到的,而意识到了,就应该是“客观的”。这种客观性要求我们在什么情况下都能意识到观察和判断的理论依据,基于什么而言、而作,自身与对象处于什么关系。这种理性自觉,是客观性的保证。对此,韩锺恩认为与其表述为客观性,不如表述为真实性,它体现了研究者的学术真诚。笔者认为这种真实性意味着在界定前提的状况下,研究者与被研究者所构成的文化场景的真实性。此外,前提的理性自觉,正说明科学的结论仅在界定了前提、手段、条件的界限中为真,这才是一种实事求是的精神。此外,从信息的角度说,只有界定了前提的信息,在流通中才有效。否则,没有前提的争论,不能真正达到求真、求是的目的。栾桂娟认为,对象本身的客观性是一回事,客观地表述自己的主观想法又是一回事。杨民康说,这实际上表明的是一个元理论的审视。当你用第三人称去看问题,后面还有一个第三人称在看你,一个是元层次,一个是对象层次。伍国栋说,任何人的结论都不是唯一的真理。所谓客观,首先是对自己客不客观。汪申申指出,这个问题不仅针对民族音乐学,史学上也很重要。如《二十四史》,之所以那么选择史料,本身就有一个角度和框架的问题。沈洽引述英国科学哲学家艾伦·查尔默斯的观点,认为“所谓科学,就是一种无主体的过程。而研究主体,只是通过一个个理论框架(工具)去做研究的。比如观察火星和月亮或不同距离的行星,使用不同的望远镜结果就不同。就拿埙的测音来说,小三度的说法是基于什么律制?如果不用十二律,而用二

十四律，可能就是中三度了。结论不是唯一的，但要自觉自己所依据的理论框架。”

实际上，这样的“无主体”过程，是理论与实践在互相检验中对主体视界的不断校正。而实地考察的“无主体”过程，是以发现“对象”文化本来具有的方式为追求目的的。这种对理论框架的自觉，已然上升为一般方法论。在这种自觉的观察和研究下，那种当代文化与哲学关于本体与诠释的方法论学说与原则才可能获得实现。

五、“文本”、“本文”及其他

笔者认为，我们对世界或各个民族、族群的了解，除了个人经验中极其有限的一小点，应该说完全来自于他人的经验转述。人类学家的实地考察提供的也是一种可供转述的描写“文本”。如同上述，它们与考察对象的那种无法复制、不可返回的一次性发言，也就是那些活的，不为考察者而存在的“本文”活动，不可避免地存在距离。无论从事描写的主体多么具有理性的自觉，描写本身也仅仅是存在与事实（所指）的一种代码和符号（能指）。但这种矛盾并不意味着实地考察的无奈，恰恰相反，它使实地考察永远具有一种寻找“生命鲜活本文”的魅力。这也就是当前人类学方法愈益为其他人文学科重视的要点。比如文学人类学所倡导的“三重证据法”，即自王国维将“纸上材料之外更得地下之新材料”的“二重证据法”，添加上民俗一类尚存民间的人类学实地考察资料的一翼，从而在文化形态比较与背景还原分析之中，从新解读文学作品。

文学界从文献到考古再到人类学“实地”的不断丰满，亦与中国文化“文字至上”传统所留下的大量历史文献的特点相关。历史的价值并不等于历史文本的价值。作为历史文献的文本资料由于文人传统一方面“述而不作，信而好古”，另一方面又主张“六经注我”、“我注六经”，主观议论与客观叙述交错一起，因此，“三重证据”无疑有助于研究的去伪存真。而从20世纪80年代以来，在中国传统音乐的研究中，这种“三重证据”的做法已经取得了相应的成果。

正是因为中国有着悠久的历史和丰富的文献资料的文化特点，与会者提出了民族音乐学的实地考察与注重文献研究的中国特色问题。张振涛指出：鉴于中国传统文化的特点，要研究它就有一个坐在家里读书的问题。黄翔鹏先生从来不把民间音乐和文献史料分开，没有深厚的史学功底，就是下到民间，你也会与碰到的珍宝失之交臂。比如“筚篥”，在河北的文安笙管乐中叫“笳管”，而这正是《陈旸乐书》中记述的名称，这正说明冀中笙管乐深厚的渊源。这些，你不看书就不知道。再如山西侯马地区的发丧仪式，与两千多年前的出土图画是一样的。就拿杨荫浏先生来说，他当时下去也并非太深入，为什么能有那么大的成果？靠的就是史料知识的丰富，所以，一接触就知道。张振涛进而针对民族音乐学研究对象几乎局限于

“自然民族”,而对中国及东方一些有悠久文字历史的文化对象涉及不多的局面,提出中国学者如果要对民族音乐学有所补充,就要注重史料和文献的功底,补上这一课。

伍国栋对此说,中国的史料恰恰是前人调查的结果,是前人对自身所处时代文化的写照,这正是它的资料价值。相反,如果是杜撰的伪书,则不能提供有用的资料。沈洽介绍了韩国学者的研究,面对着浩瀚的史料文献,他们的民族音乐学考察,就是去研究这些文献资料生成的背景,并关注韩国人自身对这些文献的看法。文献自在地存在于我们面前,民族音乐学的工作就是探讨和分析它是怎么产生的。也就是通过民族音乐学的考察,去解读历史记载的文本。在此不妨引述著名人类学、社会学者费孝通的观点,即不要把做田野调查误解为非得到乡间不可,社会到处都是“田野”。笔者以为,民族音乐学有它自身的任务和方法,同样面对中国传统音乐,可以有多学科的研究切入点和侧重面。但有无历史学的功底,确实直接相关于民族音乐学这样的实证性学科。这对于20世纪50年代以后成长起来的,旧学、西学皆有欠缺的学人来说,当引起重视。否则,“融入”之后,无法“跳出”,无法置对象于更为广阔的文化背景上,打破民族、族群、地域、历史时段的界限,以多元文化的视角进行比较和解读,并对自我重新定位。

不可否认,由于人类学或民族音乐学在其学科肇始,毕竟是生长自西方文化内部,并为西方的一种对自身文化批判性的有机发展,因而它的视界一开始便投向“异文化”,尤其是所谓以原始部落为象征的自然民族的考察。而实际上,无论西方人在民族音乐学的考察中如何强调“价值中立”,它也毕竟是西方文化科学研究的需要。就像马林诺夫斯基可以开创“参与性”实地考察的人类学时代,也可以有视“实地考察者”单一的叙述视点难免于“民族主义”,即希望对象永远处于某种西方的过去时阶段的批评。进而对“扶手椅”学者重新估价,认为如弗雷泽建立在文本文献基础上的工作较之实地考察有助于保持多元文化多声部的互相参照。

笔者认为,民族音乐学的研究对象虽然因其学科历史的阶段性而有局限,但它的那种力图从文化的关系中,去“还原”或解读音乐的新视角,却使它获得了学科成长的根本动力。如此,任何对对象的研究,首先必须“还原”和符合于对象的实际。那么方法就不是一成不变的,无论是面对无文字社会,或是文献丰厚的社会,它都要因对象的不同而采用符合实际的研究方法,去关注音乐是何以生成,这正是它的开放性。所以,才有当代西方音乐学将民族音乐学的方法应用于欧洲音乐研究的发展。当然,民族音乐学最大的收获也许来自于非欧学者的介入。他们不仅扩大了研究的范围,更重要的是他们将给这一学科的发展带来非西方人所特有的精神和思维。比如将西方与非西方的音乐一起还原,并以相同的重点从新加以研究的要求等等。本次会议,乔建中等人均提出在借鉴国外学科发展经验的同时,要在不断的实践中总结出一套不同于别人的理论和方法。比如西方科学研究强调分门别

类,而中国的传统学术却强调整体。民族音乐学的文本描写,强调“客观”和“价值中立”,而中国传统文论恰恰要求鲜明的主观议论以及令“乱臣贼子惧”的史载文本等等。如果民族音乐学真如其所示地尊重当地文化,那么中国的音乐学是否应保留中国的文化传统?这确实是值得思考的。

这次的专题讨论,不仅涉及了上述关于描写文本“客观化”的问题,并涉及了因“局外人”的参与而改变对象原生“本文”的问题。沈洽以他对基诺族的调查为例,指出在他刚进入基诺山时,当地的受访人回答的都是被以往的学者格式化的答案,在他近乎说文解字和采矿般的工作下,发现《贝壳歌》实际上是一部基诺人的“圣经”,当时的成果使他和当地的基诺人沉浸在愉悦中,他亦为基诺族接受为族人。没想到,当他几年后再去基诺,当地人竟用他的“描写文本”及其在调查中注意的问题,重新编了一部怪歌,还说是最传统的。他发现原来的《贝壳歌》又被自己重新格式化了。他困惑地提出:这个令人悲哀的故事,是否考察者对对象文化的污染呢?栾桂娟认为,在她的曲艺调查中不存在这种问题,只有学者被改造,艺人自身的文化认同强着呢。并且,在实地考察中,她的做法就是要参与,学者与艺人之间互相帮助、互相需要,不要绝对化。伍国栋认为说污染言重了,但尽量不要去影响被调查的文化。乔建中认为,民间文化的固守性相当强,老百姓有自己的固有文化行为,对人家的文化选择要相信。他认为污染的问题不至于那么严重,但要引起警惕。萧梅认为,这样的问题也许多发于一些少数民族、或者有语言翻译问题的文化对象上。研究对象不同,感受可能不同。尤其是影视手段进入调查之后,为了音响或画面的需要,采访者往往容易忽视“本文”的原在性,而对当地文化产生有意无意的破坏。在拍摄《中华乐舞》的实践中,处处能感受到这种痕迹。韩锺恩提出,如果过去存在着“种族歧视”,现在是否还有“种族媚俗”的问题?笔者认为这种情况正是文化交往、交流中出现的问题,每一个民族都很难避免。而民族音乐学的实地考察就不仅仅立足于去恢复一个过去的或古老的场景,更要立足于现在,通过对每一次现状的考察,记录一个文化群体是如何在接触、交流、涵化、对抗等过程中面对文化变迁的。这正是人类学实地考察关注对象“曾经是”和“现在是”的特殊学科方法和要求。尤其是当代文化的“互渗”趋势,“对话”在所难免,而“文化变迁”理论则对我们更深入地研究对象打开了广阔的前景。

可以说,与会者的讨论涉及到了文化学和音乐学领域中的许多重要问题。这些问题正是他们在长期的实地考察中所思考的。也许,从学术的角度来说,实地考察是一种最为基本又最为重要的工作。而从学者个人来说,那种“融入”式的参与,不仅能使他的“考察”眼光更为敏锐,更重要的是在这种参与中所经历的“生活”。“考察着”与“生活着”的区别在于后者作为文化主体的真实性。而那些鲜活的音乐发生,正是文化主体的生命冲动。尽管我们不可能真正进入那自在的本文,但是,我们却一次次地感受着它的冲击和震撼,这也是与会者们亲身经历的事实。与其

说是取得第一手资料，不如说在“生活”中，我们的人生与学术将获得生命力的充实和滋养。于是，尽管“扶手椅”上的新弗雷泽主义，能够在互文性的文本关照与理论架构中，高踞多元文化的交汇视点。但是否可以问一句：什么才真是民众（研究对象）的主体意识与价值观念，什么又是学者的权力话语？

（原载《中国音乐学》，1997 年第 4 期）

当代道教科仪音乐现状考略

蒲亨强

1911年爆发辛亥革命，次年清府灭亡，持续两千多年的封建王朝彻底终结。此后直到20世纪80年代初期的数十年间，道教完全失去国家政权的保护和资助，进入停滞衰微状态。道教音乐自然也无任何新发展可言，故在考查过道乐古代史后，本文就直接分析当代道乐的现状，主要依据20世纪80年代以来抢救收集的音乐资料，为了保持历史叙述的连续性，先略述清末以来道教延续之概况。

一、近现代道教概况

清末民初，道教随封建社会的末运而衰微，道教宫观衰颓，道士星散。只在一些大都市中，道教还勉力维持日常宗教活动。道教与执政者间偶有相互利用之举，如全真道在北京、沈阳和武汉等地道观曾举行过约六次全国性放戒活动。民国初年(1912年)，道教为图振兴，在北京和上海先后成立了两个全国性的道教会：北京的中央道教总会(全真派)，上海的中华民国道教总会(正一天师派)。但由于缺乏经济实力和权威领导，均未能开展有影响的活动。1928年，国民党政府颁布神祠废存标准，道教庙观多被废除，改建为学校、机关、军营。到20世纪30—50年代期间，宫观道士大多还俗回家，仅留少数人看管庙产文物。中华人民共和国成立后，政府在宪法中保护公民的宗教信仰自由，对宗教建筑和文物也采取了保护措施。1957年7月道教界在北京成立了全国性的宗教组织—中国道教协会，独立开展教务活动。据统计[①]，文化大革命前全国尚保存637座宫观，住观道士大约一万人；

① 参见李养正：《道教与中国社会乡》，第118页。

文化大革命后住观道士约3000人。20世纪80年代初,因改革开放和宗教政策的落实,一度中断的"中国道教协会"恢复活动,现在经县以上政府批准恢复宗教活动的宫观有200座,重点开放宫观21座,全真丛林住观道士近万人,子孙庙全真道士约2000人。多年销声匿迹的民间正一道士近年重操旧业,人数陡增至约5万人。各地将散失民间的老道长请回宫观传乐授徒,进行正常的宗教生活和科仪活动,道教界还举办各种学习班,培养新一代人才,传授科仪音乐,这样,濒临声断音消的道教音乐终于得以保存和延续。

二、当代科仪音乐保留古代传统之现状

近现代以来,道教音乐随着道教大势的衰微,只能在艰难困苦中勉力维持,当今需要首先思考的问题是,现仍存活的道乐究竟在多大程度上保留了传统?20世纪80年代中期从全国范围抢救整理出来的道乐资料为此提供了一个初步答案:历经沧桑。道乐传统犹存。当代科仪音乐是历代道乐的层积物,是从1800年前一步步走到今天的活的音乐"文物"。这个结论已成为当前学术界的一致共识,虽然它还显得很笼统模糊。道乐传统能够渡过困难的衰微期而延续至今,是全真派一直坚持的教团活动起了关键作用。据调查,建国后,散居民间的正一派科仪活动,多被视为封建迷信而遭禁止取缔,经乐师多星散民间,偶尔以民间音乐的面目活动。唯全真派一直在宫观坚持宗教活动,受到国家法律保护,较完好地保存了传统,并因此而足以代表当代道乐的基本面貌和特点。根据现有资料和作者亲自调查所知,当代全真道乐无论从仪式程序结构或音乐曲目来看,在全国各地都是相当统一的。这为我们的现状考察提供了方便。

对于道乐现状之考察,一般可以从两个角度进行:一是单纯从共时性角度将现存各地宫观的科仪音乐逐一作描述分析,得出一个宏观的静态的认识;二是共时性与历时性相结合,即抽选当代道乐的典型内容并与古代传统作比较分析,如此可获得一个动态的认识,既可把握道乐的基本现状,同时更可鉴古知今,对当代道乐的历史来源和历史价值有更深刻的理解。鉴于从后一角度研究的意义更大,且学术界目前尚未进行这一工作,故本文就只从这一角度进行。结合实例分析当代道乐保存历史传统的现状和特点。

当代中国道乐实践中仍保留传统并恢复宗教音乐活动的地区遍及大陆20多省区和港台。其中保留传统较完好的有湖北、北京、上海、浙江、江苏、四川等地的全真道宫观,尤以湖北武当山和北京白云观的道乐实践较为活跃和有代表性。故下面的分析将以这两处的科仪音乐为基础,并从两个方面作具体分析:一方面是,观察某一仪式的全过程和完整形态,以认识古今同一仪式在程序结构和内容上的整体性关系;另一方面是,撇开仪式程序过程,只考察礼仪节目和音乐曲目等构件

材料，观察各个材料构件的历史来源。通过这两方面的分析和综合，我们对道乐现状的认识就不再是停留于笼统模糊的阶段，而可以比较清晰地说清当代科仪音乐保存古代传统的具体情况和年代问题，从而对当代道乐的历史内涵和现状特点有更深刻准确的理解。

一、完整科仪音乐的古今比较

当代独立进行的完整科仪种类繁多，其中比较常用且有代表性的则主要是《施食》、《上表》和《课诵》三类，同一科仪在各地全真宫观中的程序和内容都大致相似，均源出于同一传统。下面对当代道乐实例作一些抽样分析，从中举一反三，即可知道乐现状的一般面貌。

武当山《施食》科仪。武当山，又名"太和山"，道教名山之一。位于湖北西北部。自东汉末即被称为"仙山"，唐代以后，历代皇帝在此修观建宫。明代更大力扩建，形成八宫、二观、三十六庵堂、七十二岩庙的庞大宫观建筑群。从宋元始，即有正一、清微、全真诸派在武当举行斋仪活动。明代更设神乐观，400多乐舞生常配合雅乐举行盛大国醮，最长者持续49天。明代的武当山已是为数不多的国立道场之一，具全国性影响。清初，全真龙门派已成为武当道教的主体，全真高道四处宏道，曾去青城创龙门派碧洞宗，重振川西道乐传统。种种资料表明，武当道乐不仅历史悠久，也是现存道乐中保存传统最好的个案之一。武当山多种科仪中以《施食对义》的内容最丰最具代表性，可反映全真道乐的基本特点。其全称为《萨祖铁罐施食祭炼科范》，所谓萨祖是救度亡魂的主神，又称大教主、仙翁。铁罐则应是盛放仙食的器具。在明清科仪《青玄济炼铁罐施食分》(即《全真演教全堂大法》)的唱词中已提到萨仙翁。现比较这两仪即知其程序和曲目内容有较完整的相似性。现制表对照分析，"比较分析"栏之"同"意指两仪的曲目和歌词全同，"多"是指武当施食多加的曲目。由于当代科仪已有音乐形态可考，故表中增添了曲式和乐段材料分析，以大写英文字母表示不同的乐段材料，从中可初步了解音乐形态的特点。

表1 武当山《施食》科仪程序及音乐运用示意

仪式程序	曲目程序	比较分期	主腔材料与曲式
上香	1. 步虚	歌词不同	A(a+al-al)句变奏
	2. 干倒拐	同	Al,s6单句体
称职	3. 三炷香	同	B(a+b)上下句体
上启	4. 提纲	同	C(e+al)
	5. 情华圣境	多	D(a-a6)
登座	6. 慈尊赞	同	E+B1+B2单三段
启奏	7. 东华引	多	F(a-a7)

（续表）

仪式程序	曲目程序	比较分期	主腔材料与曲式
三信礼	8. 三清宫	同	$Al(a-a^5)$
洒甘露	9. 柳枝雨	多	$E^1+E^2+E^3$
	10. 返魂旮	同	H^1+c^4 段变奏
	11. 仲启咒	同	$G(a+a^1)$句变奏
	12. 黄録斋	同	$H+G^1+B^1$ 单三段
	13. 举天尊	同	单句体
供养科	14. 五供养	同	$1+A^2$
	15. 悲叹	同	H^2
变神	16. 破丰都咒	同	l^1+J 两段体
硫狱	17. 破 18 狱	同	K,吟腔,乐句变奏
	18. 叹文	同	$M(H^1+A^3)-M^3$ 段变奏
摄召	19. 小教苦引	多	$N-N^1$
	20. 幽冥引	多	O 乐段反复
	21. 召请	同	$L-L^{11}$
	22. 叹骷髅	同	$E^1+B^3+B^4$
完形沐浴	23. 五方	多	N^2
咽喉咒	24. 开咽喉	同	H^2,句变奏
变食	25. 五爵经	同	l^2
	26. 梅花引	问	E^6+E^7,段变奏
洒露施食	27. 修设斋筵	同	F^1,句变奏 5 次
传成	28. 八天	同	F^2,句变奏 3 次
升天	29. 三皈依	同	P
谢神下坛			

将此表与清初的《青玄施食》仪作比较，可更清楚看出，武当《施食》科仪显然相当完整地保存了《青玄施食》的礼仪、曲目和唱词，只有少数曲目的增减。武当多用6曲，比《青玄》少5曲:《十伤符》、《圣班韵》和三首《叹文》(只保留了《叹文3》)。再就是中部仪节程序略有变异。两仪各用了28个、29个曲目，数量相当.其中两仪都用且唱词全同的达18曲，考虑到表演中临时增减曲目的因素，其实际差异相当细微。由于《青玄施食》的基本框架和内容早在南宋《青玄黄乍录斋》中已有之，故

可以说当代武当《施食》实际上保留了南宋道乐的传统模式。

北京白云观《施食》科仪音乐　白云观现为中国道教协会驻地，在全国素有重要地位，全真龙门派的祖师邱长春曾住持此观，故全真道徒尊奉为祖庭，号称全真派的“天下第一丛林”。此观始建于唐开元二十七年(公元739年)，称天长观。金改名太极宫。元改名为长春宫，邱长春在此演立龙门宗派，邱逝世后改称为白云观。明永乐年间重修扩建，始定现在的规模。自清顺治年间龙门派中兴主将王常月在此开坛说戒后，白云观渐成为全国道教的中心。白云观道乐从金代开始有记载，常应皇室之需举行普天大廱等大型科仪。直到清初，此观仍是全真道乐的大本宫，前述成都二仙庵刊行的《青玄济炼施食》就是从白云观请回的，可见白云观在明清时仍在沿用全真“十方韵”。清末时曾一度改用地方化的“北京韵”。到1983年道观恢复宗教活动时，因原有道士大多星散，遂从浙江苍南县燕案洞请来以黄信阳为首的一批全真龙门派道士主持科仪音乐，故现白云观道乐实属浙江派。浙江省素为道教音乐盛传之域，许多高道、重要道派和科书皆出于此域，大量历史资料和现存音乐足以证明，白云观道乐较好保留了古代传统的面貌，是全真十方韵的双一典型个案。此观科仪也以《施食》最有代表性，亦称《萨祖铁罐施食焰口》。因受佛教影响，常也称为“焰口”，运用时有不同的规模，最大型的叫“大焰口”，有三个高功表演，故有多次称职和《叹文》的重复使用，曲目颇丰。现仍制表与清初《青玄施食》作对照比较。下表对多次重复的构件《举天尊》、《提纲》只列第一首。最后《快中称》一曲实即《快澄清板》的异名。下表清楚显示，白云观《施食》也相当完整地保留了《青玄施食》的基本内容。全套曲共40首韵，只少《干倒拐》和《八天》两曲，多加了14曲，唱词全同的韵达24首，很明显是《青玄施食》的有机发展，变化处也只是仪节和曲目略有增减，程序稍有调整。

表2　北京白云观《施食》科仪程序及音乐运用

仪式程序	曲目	腔调材料	结构形态	比较	起音	音域	煞
出坛	太极韵	器乐	句变奏乐段		角	度度	角
上香	1. 步虚	A^1	a, a^1, a^2	词异	徵	8度	宫
	2. 举天尊	A^2	引子 + a	同	角	9度	宫
	3. 吊挂	A^3	a + b	多	商	12度	宫
	4. 提纲	B	a + b + c + d	同	宫	10度	宫
	5. 小赞韵	A^5	$a \rightarrow a^6$	多	商	8度	宫
摄召	6. 五方召请	$C + A^6$	$a + a^1 \rightarrow a^4$	同	浊羽	11度	宫
	7. 叹文 1	$A^7 + a^8$	引 + A + B + C	同	角	13度	宫
沐浴	8. 柳枝雨	$A^9 + D$	a + b	多	羽	12度	宫

（续表）

仪式程序	曲目	腔调材料	结构形态	比较	起音	音域	煞
	9. 返魂香	$E+a^{10}$	$A+A^1+B+B^1$	同	宫	11 度	宫
	10. 叹文 2	同叹文 1	同叹文 1	同			
	11. 小救苦引	$F+E^1$	乐段变奏	多	角	13 度	宫
拈香	12. 三炷香	$G+D^1$	$A \rightarrow A^5$ 段变奏	同	宫	12 度	宫
	13. 祝香咒	吟腔	上下句反复	多	羽	4 度	宫
发炉称职	14. 圣班韵	$H+A^{11}$	多句聚集两段体	同	羽	12 度	羽
登座	15. 慈尊赞	D^2	乐段变奏体	同			宫
	16. 三宝赞	G^1+D^1	段变奏三次	多			宫
三信礼	17. 三清宫	$A^{12}+a^{13}$	段变奏 $A+A^1$	同	角	10 度	宫
	18. 仰启咒	F^1+E^1	同小救苦引	同			
摄召	19. 普召牒	A^7+A^8	同叹文 1	同			
烹法食	20. 黄绿斋	$I+A^{14}+J$	三段体反复	同	清宫	11 度	宫
供养科	21. 五供养	$A^{15}+K$	类回旋体	同	商	11 度	宫
	22. 叹文 3	A^{16}	$A \rightarrow A^8$　$B \rightarrow B^2$	同	角	12 度	宫
	23. 梅花引	类回旋曲	多		羽	9 度	宫
书讳	24. 呼奄咒	吟腔	a+b 自由反复	多	徵	5 度	宫
	25. 清华赞	$A^{12}+M+K^2$	三段体	多	徵	9 度	宫
变斛食	26. 破丰都咒	A^{18}	单句反复体	同	羽	4 度	羽
变神	27. 真符经	吟腔		多	商	5 度	商
破狱	28. 破丰都板	$A^{19}+H^1$	段变奏	同	羽	7 度	商
	29. 慢中称	$A^{20}+H^2$	单句变奏	多	商	6 度	羽
	30. 叹文 4	A^7, A^8	同叹文 1	多	宫		
普召	31. 五召请	H^3	乐段变奏	同	角	7 度	宫
	32. 叹骷髅	G^2+K^3	三段体反复	同			宫
说文	33. 十伤符	吟腔		同			
	34. 悲叹韵	$A^{21}+K^4$	类循环变奏体	同	商	9 度	宫
	35. 叹文 5	同叹文 1	同叹文 1	多			
洒露	36. 开咽喉	N	段变奏 6	同	角	10 度	徵
咒食	37. 五厨经	吟腔		同	角	5 度	宫
施食	38. 修设斋筵	O+L	多段各有变奏	同	清宫	15 度	宫
传戒生天	39. 三皈依	G^2+d^1	同三炷香	同			宫
渡桥谢神	40. 快中称	A^{23}	单句变化体	同	角	7 度	宫

白云观罗天大酸三朝仪　此仪基本保留了明代《大明玄教立成斋醛仪》中所载同类仪式的程序和节目，与唐代的"自然朝"亦即刘宋时陆修静《授度仪》的基本框架和通用节目相似。

表3　北京白云观《罗天大醛三朝》科仪程序及音乐运用

仪式程序	曲目	首句经词	曲目比较	仪节比较
上香	上坛调	器乐曲		同
行道	玉芙蓉	器乐曲		同
各礼师	散花吟	存念加法	同	同
鸣法鼓，发炉				同
称法位		初称法位	同	同
称职	数圣班		同	同
提科启	三启颂之一	乐法以为妻	同	同
表白次启	三启颂之二	郁郁家国盛	同	同
高功三启	三启颂之三	大道洞玄虚	同	同
器乐过场曲	小开门			
三礼	重称法位	重称法位	同	同
称职	数圣班		同	同
宣符发愿				同
复炉退朝				同
尾声	普天乐	器乐曲		

另外当代北京白云观的《贡祀》、《课诵》和《上表》等仪，均与明清时期之同类科仪程序全同。

从上述实例的对照分析中已可清楚见出当代的完整科仪在保留古代传统上的大致年代特点：有的保留了南朝刘宋时期道乐的基本框架模式(罗天大醮)；有的保留了南宋时期斋仪的基本框架内容(施食)；更多的常用科仪音乐则相当完整地保存了明清时期同类科仪的结构程序和基本内容(施食、上表、课诵等)。

二、科仪音乐构件材料的古今比较

仪式节目和音乐曲目是科仪的基本构成材料，但实际上很多构件一般并不限于为某一仪式所专用，而可灵活地通用于其他不同仪式，加上历代科仪种类的增减、科仪结构形式的衍变等因素，使得科仪构件与特定仪式的配合状态不断发生复杂的变化，结果往往会出现这样一个普遍性的现象：古代某一仪式的某些构件，在

后代或当代的同一仪式中不再出现。但这个现象又并不意味着它们已失传，而很可能是被移用于其他类型的仪式中了。因此，如果我们只从完整仪式形态的角度考察，就会漏掉一些重要资料，这就有必要将当代科仪的基本构件与古代传统作一全面比较，才能更全面地认识科仪传统的保存状况。为了清楚简明起见，现制表作一通观。表中悉列当代科仪中常用的重要仪节和曲目，以星点标明其出现之年代，从中道乐构件保存古代传统的具体年代一目了然。需要说明，在曲名变异或阙如时，各曲目均以唱词的出现年代为准；同一曲目而有多种唱词者，则依其新出之年代逐一罗列；因制表版面的局限，表中的“唐宋”实指唐、北宋时期，“宋元”则指南宋金元时期，不言而喻，目前有关科仪音乐的文献研究和田野工作并未完结，故本表仅供大致参考，有待不断补充完善。

表 4　当代道乐基本构件历史年代一览

序号	曲目	刘宋	唐宋	宋元	明清	仪节	刘宋	唐宋	宋元	明清
1.	卫灵咒	·	·	·	·	存思	·			
2.	三启颂	·				鸡法鼓	·			
3.	三皈依	·	·	·	·	发炉	·			
4.	步虚韵	·	·	·	·	出官	·			
5.	澄清韵	·				上启	·			
6.	八天	·				上香	·			
7.	三途颂	·				散花	·			
8.	唱道赞		·	·	·	传戒	·			
9.	三奠茶		·			旋绕	·			
10.	三上香		·			发愿	·			
11.	忏悔文		·			复炉	·			
12.	启堂颂		·			升坛		·		
13.	华夏赞		·			称法位		·		
14.	各礼师		·	·	·	重称法位		·		
15.	出堂颂		·			三献		·		
16.	焚词颂			·		送圣		·		
17.	送化赞			·		化财		·		
18.	焚化赞			·		读词		·		
19.	三尊赞			·		礼方忏悔		·		

(续表)

序号	曲目	刘宋	唐宋	宋元	明清	仪节	刘宋	唐宋	宋元	明清
20.	歌斗章			•	•	祭坛		•		
21.	三召请			•		解冤释结		•		
22.	称职			•		请光分灯			•	
23.	圣班韵			•		破狱			•	
24.	五厨经			•		召摄			•	
25.	普颂赞			•		沐浴			•	
26.	开咽喉			•		沐浴			•	
27.	破丰都咒			•		全形医治			•	
28.	启请			•		立幡			•	
29.	举天尊			•		开咽喉			•	
30.	荡秽咒			•		修设净供			•	
31.	举三天尊				•	净供			•	
32.	双吊挂				•	咒食			•	
33.	单吊挂				•	施食			•	
34.	中堂赞				•	炼度			•	
35.	小赞				•	传戒超生			•	
36.	下水船				•	谢恩送师			•	
37.	叹文				•	鸣钟磬			•	
38.	千倒拐				•	封表遣表			•	
39.	反八天				•	称积宣科			•	
40.	风交雪				•	卷帘			•	
41.	大赞韵				•	命魔			•	
42.	白鹤飞				•	化坛			•	
43.	三宝香				•	变神			•	
44.	三宝词				•	召将			•	
45.	倒卷帘				•					
46.	供养赞				•					
47.	青华引				•					

（续表）

序号	曲目	刘宋	唐宋	宋元	明清	仪节	刘宋	唐宋	宋元	明清
48.	大教苦引				•					
49.	圆满赞				•					
50.	幽冥韵				•					
51.	慈尊赞				•					
52.	黄箓斋				•					
53.	仰启咒				•					
54.	三信礼				•					
55.	三拿鹅				•					
56.	五召请				•					
57.	召请尾				•					
58.	五供养				•					
59.	悲叹韵				•					
60.	返魂香				•					
61.	十伤符				•					
62.	小救苦引				•					
63.	叹骷髅				•					
64.	咽喉咒				•					
65.	梅花引				•					
66.	仰启咒				•					
67.	快中称				•					
68.	薰表韵				•					
69.	出生咒				•					
70.	宝录符				•					
71.	跑马韵				•					
72.	快澄清板				•					
73.	提纲				•					
74.	开天符				•					
75.	混元赞				•					

(续表)

序号	曲目	刘宋	唐宋	宋元	明清	仪节	刘宋	唐宋	宋元	明清
76.	柳枝雨				·					
77.	破丰都板				·					
78.	洒净韵				·					
79.	下水船				·					
80.	达摩引									
81.	光明满月									
82.	七宝赞									
83.	阴七宝赞									
84.	天花引									
85.	仙家乐									

从上表不难看出,当代科仪音乐的基本仪节和曲目在元代以前就已齐备,而明清新增加的许多曲目按常理在元代就应配合相应仪节而已出现。这种仪节和曲目不同步的现象,原因当在于宋元科书忽略了对曲目的记录。上表主要依据科书记载而列,以便查有实据,故在此特别提请注意。

综上述,我们已有充分把握得出结论:当代道教科仪音乐是历代道乐传统的层积,其保存了南北朝以来历代流行的基本仪节、曲目甚至整体性的程序结构,特别完整地保留了明清时期科仪音乐的体制和形态。

小　　结

由于仪式、唱词以书传,音乐唱腔用口传这一基本传承方式的局限性,对于科仪音乐古代史的研究,不得不在音乐形态的神秘殿堂面前踌躇不前:如此清晰确切的仪节、曲目、歌词史料,使我们足以摸清科仪音乐整体框架的历史传衍线索,而如此简略模糊的纯音乐史料,又使我们不得不在音乐形态面前更多持审慎的缄默,只能偶尔据一般规律和古今之对照作一些揣测。科仪音乐的史料特点已然铸就,既然不能苛求古人,道乐古代史的研究目前看来只能如此。虽然,本篇已揭示的道乐历史发展特点仍已足以令人赞叹不已:在中国音乐史上,甚至在世界音乐史上,我们似乎还没有看到有哪一个音乐品种能像道教科仪音乐那样,相当完整地保持如此长大而丰富的音乐体制并延续近两千年之久。进一步说,由于科仪与音乐的共生关系,一当确认了仪节、曲目的历史延续性和稳定性后,也在相当程度上可以印证其音乐形态的相应性质。古与今并非截然分割,而是一种有机连续体,正如古人

所言："今之乐犹古之乐。"反之，古之乐亦应存于今之乐中。当代民族音乐学的研究成果已不断证实，活的口头传统有相当顽强的历史稳定性，其保存历史面貌的可能并不亚于书面记载的历史，而更具有鲜活的特点。当代道乐研究成果也在不断表明，我们也有充分理由相信：当代科仪音乐，不仅在仪式程序和曲目唱词上较完整保存了古老的传统，且其基本的音乐形式和风格特点以至众多核心曲调形态，也应大致如此。

道教科仪音乐能够延续如此悠久的岁月而保持它相当清晰的传统面貌，这是道教可以自傲于华夏乐坛的，也是华夏子孙可以自傲于世界音乐之林的。这宗珍贵文化遗产能够保留至今，首先应归因于道教对神圣信仰和既有传统的无比尊重，在每次应时代之变而调整自身结构时，既顺应时势，更强调传统的连续，保持其主体性；其次应归因于照本宣科的传承方式，科书的详载和不间断的刊行，使得科仪音乐在代际、人际的传承传播都有章可循，有法可依，从而将变易和讹误降低到最小程度。

综观科仪音乐发展的历程，显现出两个贯穿始终的基本规律。其一，有变有不变，以不变应万变，即以表层的万变来维持核心的不变。如同任何古老传统一样，有变乃恒，不致中断消亡；有不变才不致面目全非，为其他文化所消融。其二，在接收道外世俗文化因素时，总是化人为己，而不化己为人。因此，它在历史长河中始终保持了自己的主体性，这个主体性具体表现于下列特点：

1. 传统的稳定和延续。魏晋时期上清灵宝等经典，反映了道乐传统在理论和教仪上的定型，而南朝陆修静据之创建的仪式音乐，则是道乐传统在行为实践上的凝固，此道乐传统在历史发展过程中，始终被奉为经典，代代相因、环环相扣，超越了时空、道派的局限。虽然其间不时汇入一些支流，或九转曲折，但从没中断，一直保持着清晰的基本框架模式。

2. 神圣性的主导贯穿。神圣性指宗教信仰和修炼术所构成的神秘空灵状态，科仪音乐的操作始终强调神圣性的大本宗，伴随以特殊的心理或生理修炼方术，成为直接体验终极实在，成功地与神灵沟通的工具。神圣性与音乐的共生关系，从思想观念和审美心理的层面决定了科仪音乐的基本风格特色。

3. 领导层的上层精英属性。历代领导科仪音乐潮流的大师，大都是高级士族知识分子，其人生经历多先儒后道，有很高的文化修养，曾得到正规的训练和修习，同时多与上层社会关系密切，有国家政权的支持。他们的参与，不仅使科仪音乐的编纂、传播和传承行之有效，而且最大限度地保证了传统的纯洁性。

4. 偏重南乐的地域文化属性。此谓之南方，犹指以江南、荆楚和巴蜀为中心的地域文化圈。道乐的形成、发展和盛传大都以南方为中心和基地。历代道乐的形态风格明显偏重于南乐体系。

5. 兼收并蓄的动态性。道乐发展固以尊重传统为其大本宗，但也并不排斥对

道外文化的适时吸收和利用。在科仪音乐传统形成之初，既已昭昭可见儒、释文化的因子，其后更不时与宫廷、文人和民间的音乐文化保持着若即若离、时分时合之关系。道乐正因此而成其博大，得以延续至今。

道乐历史发展特点的综合作用，对于道乐审美心理、审美形态和主导风格的铸就将产生深刻而深远的影响。

(原载《音乐艺术》,1998 年第 2 期)

上海犹太难民社区的音乐生活

汤亚汀

19 世纪中叶起，上海开始出现犹太人社区，分为两支：一是由来自印度的英籍伊拉克犹太商人（称塞法迪）组成，一是由俄国犹太移民（称阿什肯纳齐）——大多是十月革命后的难民组成。1939—1941 年间，被纳粹德国驱逐出境的德奥犹太难民和波兰犹太难民（均称阿什肯纳齐）先后流亡到上海，形成了上海第三和第四个犹太人社区。1941 年太平洋战争爆发后，日本占领军将 15,000 至 18,000 名犹太难民集中于虹口隔离区，形成了一个名副其实的犹太难民社区。当时生活条件极端恶劣，但音乐生活仍未中断，而且成了难民们的精神支柱。如当时上海的一家犹太报纸《上海先驱》所言：

> 在 18,000 名逃亡到上海的中欧优太移民中，没有一个职业群体像这些艺术家，尤其是音乐家群体那样完全靠自己谋生……他们在流亡中也不让自己祖国的丰富遗产丢失，几乎从无到有建立起一种音乐生活，这一音乐生活无疑是这些移民对上海最积极的贡献。①

本文拟从中欧、东欧犹太难民本民族的希伯来－意弟绪音乐文化、他们居住国的西方流行音乐文化以及西方艺术音乐文化这三方面来报告 1939 至 1946 年间上海犹太难民社区的音乐生活，力图从音乐的历史构成、社会维持及个人创造这样三重的角度作一全面的反映。

据说，当时第一批走出上海码头的中欧犹太难民，按他们自己的标准来衡量上

---

① Martin Hausdorff, *Das Musikleben der Immigranten*, *The Shanghai Herald*.

海的音乐生活，很不以为然：

> 在市区租界和虹口的大小马路上，有不少的酒吧、咖啡馆、舞厅、一些中国戏院和一家欧式剧场，演奏交响乐这类严肃音乐的地方极少，仅有兰心戏院等……音乐家大多是菲律宾、意大利和俄罗斯人，他们垄断了上海的音乐生活……酒吧大多是水手酒吧，咖啡厅多由商人光顾，剧场缺乏必要的艺术人才，故水准不高，交响乐队水平平庸，总之缺少专业训练的音乐家。①

一、希伯来——意弟绪音乐文化

犹太传统音乐生活见之于宗教仪式、民族节日、音乐会以及各种晚会上，维持这一音乐生活的社会机构主要是“上海犹太领唱者协会”(Gemeinschaft Juediseher Kantoren Shanghai)和“上海犹太俱乐部”(Shanghai Jewish Club)。

上海犹太领唱者协会成立于1940年，约有成员20人，其宗旨是促进领唱的社会和文化权益。1941年又建立了领唱者的合唱队(指挥Jaeob Kaufmann)，其任务是举办音乐会，协助社区活动。这些领唱者在难民的音乐生活中起了很大作用。首先是在各个犹太教会堂担任仪式领唱(Cantor，希伯来语为hazzan，亦称赞礼员)，即负责掌握祈祷程序、并领唱颂歌的人(不少领唱者受过西方美声唱法的训练)。所谓领唱颂歌，即公众祈祷时领诵，或在唱诗班伴唱下咏唱礼拜仪式乐曲。他们除了在难民营仪式中表演，也在俄罗斯犹太人会堂(如拉都路[今襄阳南路]新会堂和华德路[今长阳路]摩西会堂)担任领唱。难民常举行仪式的地方还有：虹口的百老汇大戏院(今东山影剧院)、东海大戏院(今东海电影院)、上海犹太青年学校(“卡道里学校”，在今东余杭路)以及上海犹太学校(今陕西北路市教委机关)。

1938年底至1939年冬抵达上海的德国犹太难民先是参加原上海犹太人社区的宗教仪式，后来谋求独立，在百老汇大戏院举行独立的仪式。而德犹中的自由派会众则感到“百老汇”的仪式太正统，于是又分离出去，在东海大戏院举行自己的仪式，按德国犹太人19世纪以来仪式改革的传统一认同西方基督教的仪式音乐，即用管风琴(在上海只能用簧风琴代替)和唱诗班的混声合唱，突破了正统犹太教仪式不用乐器以及一领众合的齐唱形式，但仍然坚持了男声演唱的传统。如1940年德犹自由派在“东海”举行的犹太新年仪式的一张海报所示：表明仪式用簧风琴及大型混声唱诗班。仪式分两段，第一段从10月2日至3日，为新年布道；第二段从10月11日至12日，为赎罪日布道，包括吟唱著名的起誓祷文《柯尔·尼德莱》

---

① Die Entwicklung des Musiklebens in der Emigration vom Jahre 1939 bis zur Beendigung des Pazifikkrieges(手稿).

(Kol Nidre)。主要表演者有布道者、领唱者、唱诗班指挥、簧风琴手及女独唱者。[1]女性出现在仪式中,尤引人注目,因按正统犹太教仪式规范,女性最多只能旁观。

至于最后到达的波兰犹太人,其中正统派加上最保守的虔敬派(哈西德派)占了大多数,他们的仪式比较规范,如一位波兰难民对当时一次新年仪式的回忆和体验:

> 新年前夜,会堂装饰得庄严肃穆,领诵人波德拉比内克那雄浑的嗓音,加上教徒们齐声吟诵在整个会堂盘旋回荡……人们的激动之情可想而知。一位妇女神采飞扬地比喻道,领诵人的表现与其说是在主持一场宗教仪式毋宁说是在演出歌剧,给她带来了巨大的震撼。我也给深深地带入了在家乡时那种曾经熟悉的同类仪式的动情之中。[2]

领唱者及其唱诗班在其他节日、仪式庆典场合也表演,他们擅长于东方犹太人歌曲,合唱混声效果很好。如由 Heinrich Markt 和 Martin Epstein 指挥的自由派礼拜的会堂男声合唱团 Hasmir,据说当时在上海首屈一指。犹太难民社区多年的首席领唱 Max Waschauer,优秀的男高音,也是公认的音乐厅音乐家,其后任 Josef Fruchter,真正的高音 C 骑士,也擅唱威尔第歌剧。比较出名的男中音是 Ludwig Korsell,Hans Bergmann。著名男低音则有 Fritz Philippsborn 和 Louis Levin。

如在华德路(今长阳路)难民会堂举行过愈越节音乐奉献仪式,感恩上帝,缅怀祖先,节目有希伯来、意弟绪歌曲的合唱与独唱,用簧风琴伴奏。

又如有犹太住欢节之称的普珥节,1941 年 3 月 16 日曾在汇山路(今霍山路)Thals 饭店举行社区庆祝晚会,"领唱者协会"参加了表演,此外还有舞蹈与演讲。

所参加的仪式如 1940 年 7 月 12 日在兆丰路(今高阳路)收容所举行的纪念流散的犹太人的仪式,由会堂的 Hasmir 合唱团演出。

还有如 1946 年 7 月 16 日在爱而考克路(今安国路)收容所纪念 1945 年"7.17"美军空袭遇难者的音乐仪式,以及在倍开尔路(今惠民路)、哥伦比亚路(今番禺路)和周家嘴路(Point Rd.)犹太墓地举行的葬礼仪式与相关的晚会演出。

庆典演出如 1942 年 2 月 22 日庆祝犹太科学会堂成立的演出,1946 年 1 月 27 日在中国剧院慰劳美军的演出,都由"领唱者协会"主演。

除了仪式性、应景性的表演外,该协会还常举行纯娱乐性的犹太晚会与音乐会,表演会堂音乐及其他犹太音乐。演出地点多在爱而考克路(安国路)收容所和上海犹太学校(今市教委机关),也偶在霍山路百老汇大戏院。这些犹太晚会和音

---

① *Uhr Abendblatt*(22/9/1940).

② Israel Kipen,*A life to live*(据 1995 年中译本).

乐会的赞助者是“中欧犹太协会”、一些商店(如欧洲面包房)和机构(如 Kitchen Fund)以及个人。表演形式主要是声乐，有独唱、合唱、重唱，有时也有些犹太作曲家所作的犹太风格的、但属西方艺术音乐传统的器乐曲(如布鲁赫的大提琴曲《柯尔·尼德莱》，维尼亚夫斯基的小提琴协奏曲，偶尔穿插托莱利、巴赫、亨德尔等人的小曲)。但节目大多是《圣经·诗篇》及一些犹太教宗教经典的配歌，仪式祈祷歌曲(如安息日前夜的 Kiddush)，犹太、意弟绪民间音乐，犹太创作歌曲，犹太教虔教派(哈西德)歌曲，以及 1920—1930 年代意弟绪戏剧与轻歌剧歌曲(如已成为民歌的“葡萄干与杏仁”这首著名的唱段)。上述曲目的作曲家大多是 19 世纪以来受西方艺术音乐影响的犹太传统的经典作曲家，其中不少是欧洲各犹太会堂的领唱及合唱指挥，比较著名的如：

Louis Lewandowski(1823—1894)，杰出的犹太学者，犹太教改革运动的支持者，创作、改编了大量传统音乐，编写了犹太教仪式音乐，极大地影响、普及了德国犹太教会堂音乐，作品运用了德国浪漫主义技巧与和声。

Saloman Sulzer(1804—1891)，现代犹太教仪式音乐的创始人之一，会堂歌曲的改革者，结合犹太经文吟诵(Cantillation)改革仪式音乐，作品具有德国古典主义、浪漫主义风格，创作以舒伯特等歌曲为模式。

Samuel Naumbourg(1816—1880)，为全套仪式的领唱、合唱、管风琴作曲，抢救了大量快消亡的犹太旋律。

Arno Nadel(1878—1943)，收集、创作了许多犹太民间、仪式音乐。

Josef Rosenblatt(1880—1943)，20 世纪最著名的犹太会堂领唱之一。

其他受欢迎的作曲家如：S. Alman，M. Her-schmann，S. Secunda，L. Kornitzer，A. Friedmann，J. Goldstein，以及 Roskin，Peissachowitsch，Weiser，Bakon，Wilkomirski，Rothstein，还有在上海的犹太作曲家 Hans Baer 与“领唱者协会”Hasmir 合唱团指挥兼领唱 Jocob Kaufmann 也首演自己创作的作品。

如果说，维持德奥犹太难民音乐生活的是“上海领唱者协会”，那么维持波兰犹太难民音乐生活，以及连接德奥与波兰两部分犹太难民音乐生活的则是“上海犹太俱乐部”。该俱乐部系 1932 年由俄罗斯犹太人所建，常有芭蕾、合唱、演剧、音乐会等活动，1940 年代初也成为波兰犹太难民的活动场所，表演意弟绪歌曲及戏剧，为俱乐部带来了经济收益，也使娱乐多样化。俱乐部原在爱文义路(今北京西路中华医学会上海分会)，后移至慕尔鸣路(即今茂名北路)，1941 年下半年又迁往涌泉路(今南京西路静安寺)，1947 年最终搬到毕勋路(今汾阳路上海音乐学院)。几次重要的音乐会如：

1940 年 4 月 17 日的意弟绪民歌音乐会，由“意弟绪民歌手”、“东方犹太歌曲大师”、男中音 Hersch Friedmann 独唱，参加演唱的是 Grete Kleiner. Lia Morgenstern，钢琴伴奏 Max Retzler(此时波兰犹太难民尚未抵沪，故演出者多是“领唱者

协会”成员)。

1942年3月22日的犹太歌曲音乐会,由当时的红歌星、波兰犹太人 Raya Somina 独唱,与“领唱者协会”的 Hersch Friedmann 合作,钢琴伴奏 Siegfried Sonnenschein。节目有犹太、意弟绪民歌,也有创作歌曲,如为意弟绪语诗人 J. L. Peretz(1852—1915)、F·Zunser(1836—1913)、1. Manger(1901—1969)、M. Gebirtig(1577—1942)等所作的诗歌配曲。演出赞助者众多,包括一家眼镜店、一家药房、一家皮货店、一家贸易公司以及一家夜总会等。

1942年7月8日的犹太、意弟绪歌曲音乐会,也由 Raya Zomina 独唱:“领唱者协会”首席领唱、男高音 Max Warschauer 参加演出,钢琴伴奏 Ervin Marcus 教授。节目除民歌外,也有创作歌曲,即为意弟绪语诗人 J. L. Peretz、M. Gepirtig、M. Broderson(1890—1956)等的配曲。此次演出主要由一些个人赞助。

1943年5月16日的犹太歌曲音乐会,由 Greta Kleiner 独唱,她是著名的意弟绪民歌手,也是颇有成就的维也纳艺术歌曲的歌手,合作者是 M. Elbaum,钢琴伴奏 Max Rezler。赞助者是一些个人及一家酒吧。

1941年,意弟绪剧人 R. Shoshano 一到上海便组织剧团演出意弟绪戏剧,也举行音乐会以及包括戏剧片断的晚会。如1941年11月17日举行的“活的艺术的音乐会”,Shoshano 演唱了创作歌曲,如用意弟绪语写作的俄国诗人 Sh. An-Ski(1863—1920)、S. Frug(1860—1916)、波兰意弟绪语诗人 Ch. Grade 及波兰诗人 J. Juwin 等人诗歌的配曲。维也纳歌手 Greta Kleiner 同台演唱犹太歌曲、虔教派(哈西德)歌曲,钢琴伴奏是“领唱者协会”乐长 Max Rezler。演唱者还有 Clara Lin,用手风琴自伴自唱一些犹太歌曲。此外还有一些伴乐戏剧表演(Musical Show)。

二、西方流行音乐文化

犹太移民音乐家中有不少是业余的,即在原居住国从事音乐娱乐业的人。这批人力量很强,生计迫使他们受雇于上海各种酒吧、夜总会、咖啡馆、餐馆、屋顶花园,因此这些演出场所便成了维持犹太-西方流行音乐文化的机构。这类工作不强调特别的音乐知识,也不难保住饭碗。但有些统称为酒吧音乐家的其能力不亚于他们严肃音乐的同行,不能小看他们。有的夜总会爵士歌手(如 H. Krotoschinski)后来成为虹口演出团中的轻歌剧明星。

除歌手外,犹太音乐家在上海流行音乐中多担任钢琴手,其他则有担任手风琴手、小提琴手、萨克管手及打击乐手的。

犹太难民的流行音乐演出形式主要有五种:卡巴莱表演,音乐会之后的酒吧余兴表演,各种晚会、舞会,以及推销新酒的“新酒之夜”演出。

1. 卡巴莱表演，西方一种娱乐形式，即在夜总会、饭店的歌舞滑稽短剧的即兴表演，如难民中的著名电影明星、轻歌剧明星 Lily Flohr，她掌握多种语言的曲目，一再被宾馆、夜总会聘用，很受欢迎。她还在《乞丐歌剧》中客串 Polly 一角。

最轰动的一次大型演出是 1939 年 6 月 28 日在霍山路百老汇大戏院(今东山影剧院)屋顶花园 Lily Flohr 的上海首演——"上海之周"。联袂演出的还有歌剧女星 Ilse Myer-Frank，踢踏舞女星 Helga Stern，轻歌剧谐星 Walter Friedmann，由小提琴手 Eddy weber 及其小乐队伴奏。Weber 还用十种语言演唱各国流行歌曲。乐队其他成员为：钢琴兼作曲 Albert Loeser，打击乐 Siegfried Robert，萨克管 Max Katz，手风琴 Henry Rosety。除音乐表演外，还有上海夏季选美及拳击比赛两项活动。

Lily Flohr 的演唱及小品表演，有时还穿插一些器乐小品如犹太作曲家布洛赫的小提琴曲《美名大师》(Baal Shem，即 Baal Shem Tov，犹太教哈西德派创始人，该曲副标题为"哈西德教徒生活的三幅画面")，萨拉萨蒂的《茨冈人之歌》，她的戏装专由时装店 Modesalon"YVONSE"定做。

风靡一时的卡巴莱表演明星还有犹太难民的七人团(Gottschalk，Guenther，Loeschner，Kart，Lewin，Wolff，Katznot-Cardo)，不时也有些女士客串表演，他们的演唱常常博得满堂的笑声。通过这种西方娱乐表演形式，他们也维持了犹太艺术，在幽默和忧郁中表现出真正的犹太情操。

其他值得一提的还有卡巴莱主持人 Ewin Schlesinger 和价 Herbert Zernik 的滑稽和歌唱在虹口很受欢迎，而 Shoshano 意弟绪剧团在犹太俱乐部演出的时事讽刺剧《快乐的炸弹》亦是卡巴莱歌舞性的。

2. 音乐会后的酒吧余兴表演。音乐会后难民们也常去霞飞路(今淮海路)1002 号的夜总会听俄罗斯的巴拉莱卡拨弦乐队的余兴表演，也有去华德路(今长阳路)上的"皇帝咖啡餐厅"欣赏 Willy Rosener 演出队的轻音乐和舞蹈，并品尝来自维也纳的饭菜。

3. 各种晚会演出歌舞、音乐幽默表演，常在屋顶花园、收容所、有时也在犹太俱乐部演出。

4. 舞蹈晚会，如 1939 年 11 月 16 日在百老汇大戏院由舞蹈家 Dutty Foerster-Prager 举行的舞蹈晚会；1942 年 1 月 31 日在今东大名路 Rex 酒吧庆祝芭蕾大师 Justus-Keil-Pasqual 从艺 20 周年的演出(Pasqual 在沪创立过一所舞校)；1942 年 3 月 5 日犹太狂欢节(普珥节)在 Rex 咖啡酒吧举行的舞会。有时也有通俗的舞曲专场音乐会(如由难民"1939 室内乐团"所举办的)，

5. "新酒之夜"(Heuriger Abend)演出，如在杨浦福特街(今福禄街)100 号的棕榈花园咖啡餐厅酒吧及百老汇路(今大名路)18 号 Colibri 咖啡餐馆，都有免费入场的奥地利新酒品尝兼维也纳轻音乐 Schrammel 听赏晚会，由 Klein-Kaprise-

Krebs 三重奏团或 Kaprise 四重奏团演出,也有歌舞表演。这种风格形成于 19 世纪末维也纳的酒馆,每逢新酒上市,必以轻松愉快的小曲歌颂之,伴奏即为三重奏或四重奏(二把小提琴、一把吉他、一支单簧管或一架手风琴),曲目中有圆舞曲、进行曲、歌曲等。

三、西方艺术音乐文化

西方艺术音乐文化是犹太难民居住国的主流文化。在上海维持这一文化的机构是上海的"欧洲犹太艺术家协会"(European Jewish Artist Society,简称 Ejas),该协会曾一度主宰了犹太难民的文化生活。它是由"虹口创作协会"(Hongkewer Arbeitsge-meinschaft)和"艺术家俱乐部"合并而成的一个维护艺术家利益的组织,包括犹太难民艺术家以及犹太文化之友。Ejas 创始之初,主要演出戏剧,包括轻歌剧,如艾斯勒的《汉尼去跳舞》,但没带来经济效益。几次失败后,于 1942 年终止了演剧,便开始音乐演出。协会主席是《上海犹太早报》的主编 Ossi Lewin,副主席是 Henri Margolinski 教授,马氏在上海的音乐生活中无处不在,既是钢琴家(有"钢琴诗人"之称),也是受欢迎的交响音乐会常任指挥。他的助手 Leo Schoenbach,多才多艺,擅长歌剧、轻歌剧和大提琴、钢琴伴奏,1945 年去世后,人们曾在百老汇路(今大名路)汇山剧场举行过纪念他的"Schoenbach 上海作品大型通俗音乐会"。协会艺术指导 Ewin Felber 教授,任教于沪江大学,也是上海音乐生活的积极参与者,并在上海的英、德文报刊上发表乐评,同时还学习中国音乐。

上海犹太难民的西方艺术音乐生活最早见于 1939 年初,当时几位最早抵沪的音乐家常常下午来上海犹太俱乐部奏乐,以娱乐客人,晚上举行音乐会。这些先驱者中较出名的是:钢琴家 Henri Margolinski 教授,Hans Baer(德国伊巴赫奖得主),Max Rezler,Siegfried Sonnenschein;小提琴家 Alfred Wittenberg 教授,Wolfgang Fraenkel,14 岁的天才 Bernhard Goldsehmidt;大提琴家 Leo Schoenbach,Walter Joachim;歌唱家 Max Warschauer(领唱者协音乐艺术上海犹太难民社区的音乐生活会首席男中音),领唱 Hersch Friedmann,Fritz Philippsborn,Hans Bergmann,Ludwig Korsell,以及 Margolinski 教授的太太、歌唱家 Irene Margolinski 等人。

同样,早期曾在上海美国妇女俱乐部举行过一次特别的西方艺术音乐音乐会,演出的曲目包括钢琴家/作曲家 Hans Baer 东方犹太人及巴勒斯坦风格的四首钢琴序曲,以及从门德尔松到科恩戈尔德等西方犹太作曲家的作品,参加演出的有马氏夫妇、Baer,Wittenberg 和 Friedmann。

四、音乐会与乐团

严肃音乐很难维持,但对难民意义重大,他们发现可以以此进入上海的上层社会。他们除了参加家庭音乐会和客串演出外,很快就出现在工部局乐队、兰心大戏院、新成立的上海爱乐乐团、教堂音乐会、大型晚会的节目单上。难民音乐家中的皎皎者(至少有 10 人)很快就被上海工部局交响乐队吸收。

在梅百器指挥下的工部局乐队音乐会上作客席的有女低音 Bella Resek 太太,领唱协会首席 Max Warschauer,歌唱家 Ernest Krasso 等人。此外梅氏的犹太学生 Rosa Schiffmann 参加他在兰心举行的工部局乐队音乐会,师生共奏莫扎特《降 E 调双钢琴协奏曲》,并参加巴赫《D 调三钢琴协奏曲》演出。Ejas 也举办过一些独奏音乐会和室内音乐会,如马氏在东海大戏院指挥的爱乐音乐会。

维持严肃音乐的另一种机构是难民自己组织的乐团,最突出的要数"1939 室内乐团",其宗旨是"通过培植古典音乐和轻音乐而为文化生活服务"。每月至少开一场音乐会,同第一流的独奏音乐家合作,地点是虹口大型影剧院中的某一家。此外也演出声乐作品、歌剧与轻歌剧,同时建立一支混声合唱团。因此向公众募捐。该乐团一下子排出了 7 场音乐会节目。作曲家包括:贝多芬、莫扎特、韩德尔、巴赫、科雷利、普赛尔、布鲁克纳、迪贝留斯、海顿、舒曼、舒柏特、布拉姆斯、马勒、门德尔松、梅于尔、比才、柴可夫斯基、科奥戈尔德、格里格、施特劳斯父子等。

其第一场音乐会 1939. 9. 25 举行于百老汇大戏院,指挥 Leo Fuchs,钢琴伴奏 Hans Baer,同其业余性质相适应,节目皆是小作品:莫扎特的《巴斯蒂和巴斯蒂安娜》序曲、《弦乐小夜曲》、格里格《培尔·金特》组曲中的两段、亚当的歌剧《纽伦堡玩偶》序曲,以及男低音 Louis Levin 演唱的乔尔达尼、舒曼、舒柏特、阿莱维(犹太作曲家)、尼古拉、古诺等的歌剧选段与艺术歌曲。

第二场音乐会 1939. 10. 31 也举行于"百老汇",指挥也是 Leo Fuchs,节目多为乐队作品,有巴赫《勃兰登堡协奏曲》之三,格里格《从霍尔贝格时代》弦乐组曲,莫扎特《后宫诱逃》序曲,格拉祖诺夫《第二小夜曲》,施特劳斯《春之声圆舞曲》。以及由 Raja Ber-shadski 太太独唱的柴可夫斯基《黑桃皇后》中丽莎的咏叹调、普契尼《托斯卡》选段以及柯蒂斯的歌曲等。

第三场音乐会 1940. 2. 27 演出于东海大戏院,由工部局乐队成员参加演出,客座指挥医学博士 Erich Marcuse,节目比前两次层次更高,如:巴赫《勃兰登堡协奏曲》之三(羽管键琴与弦乐队)、门德尔松《苏格兰交响曲》,以及贝多芬《第三钢琴协奏曲》(独奏 Wilhelm Loewit)。这场音乐会很有水准。

还有一场音乐会值得一提,即由工部局乐队与中欧音乐家协会(ACEM)同台演出的一套节目(由"维也纳面包房"赞助),由 Margolinski 教授(头衔上还冠以

“大师”字样)任音乐指导与指挥。器乐节目包括罗西尼《塞维勒理发师》序曲和施特劳斯轻歌剧《吉卜赛男爵》序曲. F. Adler 教授的小提琴独奏萨拉萨蒂的《茨冈之歌》。声乐节目有:古诺歌剧《浮士德》选段,二段咏叹调分别由 M. Warschauer 和 S. Zorich 担任,第三幕二重唱由 S. Zorich 与 J. Fruchter 合作;圣-桑《参孙与达利拉》中的咏叹调,由 S. Rapp 演唱;马斯卡尼的《乡村骑士》浪漫曲和庞契埃里的《歌女乔孔达》咏叹调,由 Rose Marie Li 演唱;威尔地歌剧《弄臣》第三幕中的咏叹调,由 J. Fruchter 演唱,同幕中的四重唱,由 Zorich, Rapp, Fruchter 和 Warschauer 合作。

除了“欧州犹太艺术家协会”(Ejas)、“中欧音乐家协会”(ACEM)以及“1939室内乐团”外,还有指挥 Albert Einzig 组织的一个难民业余乐团,仅举行过一次花园音乐会,同样有职业音乐家的支持,演出古典及轻音乐作品,但不太成功。Erna Kempe 为迎合观众口味,建立过一支轻音乐小乐队。而独立的室内乐重奏组则有 4 支,即:三重奏 Margolin-ski/Fraenkel/Winkler, Baer/wittenberg/Schoenbach. 弦乐四重奏 Pinette-Glass/Fieldon/Hirschfeld/Manczyk,以及 1945 年成立的三重奏 Kohner/Gold-schmidt/Joachim,但其中仅有 Baer/Wittenberg/Schoenbach 这一组在上海音乐社团中站住了脚,以室内乐晚会形式演满两个演出季,上座率较高,曲目包括古典、浪漫、现代三大类。

五、独唱音乐会、歌剧和轻歌剧

由于角色不全,难民中始终未成立一个固定的歌剧团,只排演过《卡门》、《吟唱诗人》、《浮士德》、《乡村骑士》等歌剧(据说《卡门》演出失败),指挥是大提琴家 Leo Schoenbach。声乐家常常只能局限于独唱音乐会或在综合音乐会上演唱。此外,女高音 Margit Langer-Kleemann 太太指挥着一支以她命名的、训练良好的移民女声合唱团。

独唱音乐会如:

1937. 1. 3 在上海犹太学校(今市教委机关)礼堂举行的巴勒斯坦歌剧的花腔女高音 Miriam Rap-Janovska 音乐会,由亲美的“犹太圣裔社”(Bnai Brith)赞助。

1943. 2. 20,在爱而考克路(今安国路)举行的室内乐男高音 Max Kuttner 音乐会。

1943. 11. 21,在同一地点举办的男低音 Louis Levine 音乐会,钢琴伴奏 Leo Fuchs,节目包括乔尔达尼、阿莱维、布律尔、弗洛托、尼古拉、柴可夫斯基、舒曼、舒柏特、威尔地等的歌剧咏叹调与艺术歌曲。

1944. 3. 11. 在上海犹太青年学校(卡杜里学校,今东余杭路)举行的 Sabine Rapp 女士的艺术歌曲与歌剧咏叹调音乐会。

1946.5.5.男低音 Louis Levine 的告别音乐会,也在上述地点举行,曲目包括乔尔达尼、莫扎特、柴可夫斯基、尼古拉、古诺、舒曼、舒柏特、鲁宾斯坦、威尔地等的作品。伴奏 Leo Fuchs,他此时是圣约翰大学的音乐教授。

犹太钢琴家还应邀为社区外的独唱会伴奏,如 W. Loewit 曾去兰心为女低音 Mary Stewart 伴奏。

轻歌剧这种半古典、半通俗体裁比音乐会和歌剧更受欢迎。在一天辛苦之后,人们,尤其是缺乏较高音乐素养的人,渴望轻松幽默的精神食量。难民们建立了轻歌剧团,虽内部有矛盾,甚至导致分裂,但 7 年中(1939—1946)举行了无数次演出,尤其是在经济、场所、技术困难的条件下(在影剧院狭小的舞台上或大厅讲台上演出),产生出水准惊人的演出。指挥 Leo Schoenbach 并同 Fritz Prager 一同担任乐队乐长,他们两人都在上海俄国轻歌剧团兼指挥,故犹太难民的轻歌剧演出颇有俄国风味,后来又有 Walter Goldmann Paul Weiss 等担任指挥。演出过的轻歌剧有《风流寡妇》、《卢森堡伯爵》、《蝙蝠》(《蝙蝠》曾由 Margolinski 指挥,在兰心演出)。此外,也演出一些难民自己创作的轻歌剧,如钢琴家/作曲家 Siegfried Sonnenschein 所作《告诉我,你是否爱我?》等曾在虹口首演,获得成功。尤其要提及多部轻歌剧的主演、维也纳姑娘 Rosl Albach-Gerstl,人们亲切地称她为“我们的 Rosl”。她的演出征服了无数观众。其他轻歌剧明星 Walter 和 Hilda Friedmann 夫妇,Heinz Krotoschinski,Clara Breuer 小姐等。

另外还演出过一些德国现代歌剧,如魏尔爵士风味的《三分钱歌剧》和洪佩汀克的瓦格纳风格的《汉泽尔与格蕾特尔》(该剧 1942 年在爱而考克[今安国路]难民所由 Otto poll 主演)。也举行过轻歌剧唱段音乐会,曲目包括:《风流寡妇》、《恰尔达什女王》、《马丽扎伯爵夫人》、《柴丁香季节》等。演员是:维也纳红星 R. Albach-Gerstl,男高音 L. Brodmann 和 E. Friesen. C. Breuer 小姐等独唱、二重唱与四重唱。舞蹈家 F. Frieser 上台献舞,他组织过多次明星演出,还担任轻歌剧指导。

六、犹太难民音乐家与国立音专

这一时期在上海国立音专任教的犹太难民音乐家至少有 13 人,他们是:钢琴家兼指挥家 Henri Margolinski,小提琴家除 Alfred Wittenberg 外,还有 Ferdinand Adler 教授,他是交响乐队首席、国际著名独奏大师、贝多芬小提琴协奏曲的权威演绎者,小提琴家还有 wolfgang Frankel;大提琴家 Johann Krauss;歌唱家有:Margolinski 教授的太太 Irene Seidl-Margolinski,Sabine Rapp 女士,女高音 Lisa Robitchek,“领唱者协会”首席男高音 Max Warschauer,及其继承人 Josef Fruchter,男低音领唱 Fritz Philippsborn;指挥兼钢琴伴奏 Ervin Marcus;以及 Ronus(专业不明)。

除上述外，活跃在上海的难民独奏、独唱家尚有：女钢琴家 Bronislawa Gerstel（伊巴赫奖得主，擅长巴赫、肖邦、李斯特作品）和 Jeanette Bloch（擅长贝多芬奏鸣曲与变奏曲），维也纳钢琴家 Wilhelm Loewit 及青年钢琴家 Robert Kohner（擅长李斯特及现代作品），严肃音乐/轻音乐两栖钢琴家 Siegfried Sonnenschein。小提琴家 Joseph Schlesinger. Adolf Steiner. Santa Pinette-Glass 以及 wittenberg 的学生、天才少年 Bernhard Goldschmidt。大提琴家 Leo Schoenbach，Eugen Winkel. Max Porge 及天才少年 Walter Joachim。歌唱家女低音 Bella Resek 和 Margret Koerner，女高音 M. Langer-Klemann，"领唱者协会"男低音 Louis Levinee、男中音 Ludwig Korsell 和 Hans Bergmann，以及 Ernest Krasso。

七、犹太难民虹口"隔都"时期

太平洋战争爆发后，1943 年 2 月日本占领军将 1 万 5 千至 8 千名犹太难民圈在当时条件极差的虹口内，建立起一个隔离区，相当于今提篮桥地区及相邻的杨浦西部，这样形成了一个真正的犹太社区，一直延续到 1945 年 8 月日本投降。这两年半称为上海犹太难民的"隔都"(ghetto)时期。

音乐家同其他难民一样行动无自由，生活处于极度贫困之中。市中心由于日本人占领，商业大多停顿，音乐家很难去市中心正常定期演出，节目也受审查，使之符合日本人口味。即使能演出，也常受日本巡逻队、警察干扰。尽管如此，难民社区还是渴望音乐，这样隔都的音乐生活才顽强地延续下来。音乐家们不顾贫困，作出无私奉献，小小的犹太社区晚上经常有演出。难民们白天要干繁重的工作，如送面包、当酒吧招待、开杂货铺子、画卡通片，常常分文不名，饥肠辘辘，但精神生活却很充实，人们常去听音乐会、看歌剧与轻歌剧、参加各种娱乐活动。

隔离区内，炎热的夏季，晚上人们没处娱乐，因此"上海无国籍难民音乐家协会"(简称 SMA)便在上海犹太青年学校（今东余杭路 627 号）草坪上举办了几场夏季音乐会，受到难民的欢迎。因该校已在隔离区外，因此要得到日本占领军当局批准，持由"上海无国籍难民事务所"盖印的证明，人们才可自由进出，这样这些夏季音乐会名义上的赞助者便是该事务所了。

第一次演出是在 1944 年 7 月 15 日，称为"舒伯特之夜"，指挥是曾活跃在流行者乐界的小提琴家 Otto Joachim。因为要得到日本人的批准，故前两曲为《日本陆军进行曲》和《海军军舰进行曲》，后面是舒伯特的《罗莎蒙德》序曲、《未完成》交响曲、《军队进行曲》、《音乐瞬间》，以及一些声乐小曲如《在海上》和《我的歌，轻轻地祈求》，由虹口当时的犹太歌唱家、从前的酒吧爵士歌星 Heinz Krotoschinski 独唱。

第二次是 1944. 8. 2，称为"施特劳斯和莱哈尔之夜"，指挥 C. M. Winternitz，由

汇山路(今霍山路)一糖果店、一咖啡馆及“欧洲面包房”赞助。开头两曲也是日本陆、海军进行曲，接着上半场都是施特劳斯作品：《蝙蝠》序曲、“皇帝”圆舞曲、施特劳斯轻歌剧音乐连奏、《无穷动》、《吉卜赛男爵》序歌及选段，由 K. Breuer 太太演唱。下半场都是莱哈尔作品：《微笑的土地》序曲、“金银”圆舞曲、《微笑的土地》和《帕格尼尼》中的二重唱(由 K. Breuer 和 A. Feuerisen 演唱)，以及莱哈尔作品集锦。

第三次音乐会由于日本占领军发放通行证的官员合屋的拒绝而无法举行。

还有一场音乐会不能不提，即 Ejas 协会 1943. 11. 27 以所谓“欢迎外国保甲”的名义(外国保甲，其中包括犹太人，是当时日军设立的辅助警卫队，协助日军维持治安)在东海大戏院举行的联欢音乐会，均由 Ejas 协会名家演出。如小提琴大师 F. Adler 教授表演其拿手的贝多芬小提琴奏鸣曲《春天》(由 Margolinski 教授伴奏)和圣－桑的《引子与回旋随想曲》；J. Krauss 教授的大提琴独奏，节目有格拉祖诺夫、波佩尔、斯甘巴蒂、戈恩斯等人的作品。独唱节目更多，如 Margolinski 太太的莫扎特、布拉姆斯、理夏德·施特劳斯的歌曲；J. Fruchter 演唱的威尔地《茶花女》及普契尼《图兰朵特》中的咏叹调；L. Robitchek 演唱的普契尼《贾尼·斯基基》、瓦格纳《汤豪舍》中的咏叹调；S. Rapp 演唱的沃尔夫的艺术歌曲；M. Warschauer 演唱的科恩戈尔德《死城》、古诺《浮士德》中的咏叹调；I. Marcuse 夫人演唱的乔尔达诺的独唱作品、莫扎特《费加罗的婚礼》、普契尼《托斯卡》中的咏叹调；维也纳轻歌剧女星 Rosl Albach-Gerstel 演唱的莱哈尔《艾娃》中的选曲、施特劳斯的《伟大圆舞曲》。此外还有两首二重唱：I. Margolinski 夫人与 J. Fruchter 演唱的普契尼《蝴蝶夫人》第一幕中的二重唱；L. Robitchek 和 S. Rapp 演唱的威尔地《阿依达》第二幕中的女声二重唱。舞蹈家 L. Sommer 表演鲁宾斯坦的古曲舞《皮埃罗》以及一支印度舞。

1945 年美机的空袭造成 31 名犹太难民的死亡，据 Alfred Dreyfuss 博士回忆：那天他们正在虹口家中演奏布拉姆斯《C 大调弦乐四重奏》(No. 51)，恰逢空袭，但他们继续演奏，结果一颗炸弹击中他住的房屋，炸断了一个小孩的大腿。① Dreyfuss 博士是德共党员，当时在上海任塔斯社上海播音员，曾为 E-jas 协会举办过几次顶尖艺术家的音乐会，并兼任沪江大学的音乐讲师，为学生开音乐讲座，并让难民音乐家在其讲座上奏乐作为实例，解放后他成了前德意志民主共和国驻华大使。

在日本占领下的“隔都”时期，许多独立的业余音乐家沦为街头音乐家，但职业音乐家出于职业荣誉感，生计再贫乏，也很少去街头卖艺。

正如当时上海犹太人所编的《上海年鉴》(Shanghai Almanac 1946/1947)所言：“上海的犹太理想主义并没有被任何艰难险阻所压倒，热爱艺术的大旗仍然高

① Benata Berg-Pan, *Shanghai Chronicle: Nazi Refugees in China*.

高地、荣耀地飘扬着。”[1]

结　　语

源于中东的希伯来音乐文化，发生于欧洲的意弟绪音乐文化，乃至犹太人居住国传统的西方艺术音乐文化和流行音乐文化，它们不但是维持音乐家生计的经济手段，也都具有维系上海犹太难民群体内聚力的作用。因此，无数犹太音乐家在艰难的环境中，结成一个个音乐社团，以群体的力量来维持社群的音乐生活，这种努力也得到一些商业机构和个人的赞助。而面对日本人对文化的审查制度，他们则采取一些灵活的策略来坚持演出。他们坚信音乐的力量能维持自己的信仰，能给予心灵的慰藉，帮助人们渡过难关。

资料来源

本文所用资料主要由美籍犹太学者 David Kranzler 博士提供，包括当时的报刊文章、广告、节目单及文件。其余一小部分资料系笔者留英期间在剑桥大学东方图书馆所得，如 Kranzler 的专著 Japanese，Nazis and Jews，The Jewish Refugee community of Shanghai，1938—1945。后得知此书已由许步增先生译成中文出版，此书的中、英文版均给笔者不少线索。文中上海旧地名翻译参照了汪之成先生的《上海俄侨史》“附录”。背景资料则参考了三种犹太百科全书：Encyclopedia Judaica(1971)，The Standard Jewish Encyclopedia(1992)，以及《犹太百科全书》(1993，上海人民版)。

(原载《音乐艺术》，1998 第 4 期)

① *Cultural Life and Emigration*，Almarac.

马来诺巴音乐之人类学解读

罗艺峰

在人类文化的研究中，常可见到解剖某一具体文化事象（文化单元、文化细胞、文化种类等），进而发现这一事象与整个社会、民族文化间的“全息性相似”关系的方法。比如，从对中国人“家”的结构的认识，推及对中国人“国”的结构的发现，原来家与国都建立在一种“权力层序结构”之上。① 从对华南少数民族基诺人的祭祖乐舞的结构的研究，认识到基诺族社会结构的特点，原来，这些独特的祭祖乐舞，正表现了社会的血缘承诺在时间和空间中的形态。② 从对中国古代音乐文化空间观念的剖析，寻找到中国哲学和文化中深藏的象征体系，原来，古代乐舞、乐器、乐律与空间方位的关系，建立在以“易”理为表象的更古远更深层的象征结构上。③

这样，就有可能抽象出一种人文科学方法。一个选择的文化单元，作为文化事象，可能与该文化的整体有“全息性相似”的关系；反过来说，当我们能够判断一个社会文化上的整体特征时，就有可能在该文化的“断片”上找到这些特征。用哲学术语来讲，是“个别中蕴含着一般”，“一般中包含着个别”，或者应该更确切的说，任何文化断片都是整体，任何整体也是断片。这种全息性相似，主要不是表面现象的相似，而是深层文化结构、文化模式的相似。

这样一种认识，还将从本章的研究中得到印证。

我们知道，今天的马来西亚社会，是历史运动的结果，由于它所处的特殊地理位置和文化环境（Cultural Region）而成为东、西方各种文化汇集、冲突的十字路

---

① 张光直：《中国青铜时代》，三联书店出版社，1983。

② 周凯模：《祭舞神乐》，云南人民出版社，1992。

③ 罗艺峰：《空间考古学视角下的中国传统音乐文化》，载《中国音乐学》，1995年第3期。

口。数千年来，这里是大陆民族南下的必由之路，是大陆东南亚与海洋东南亚连结之处；纪元以来，这里还是西方文化、中东文化、南亚文化东来的必经管道，留下了丰富的世界文化遗产。在这里，还汇聚了印度教文化、佛教文化、伊斯兰教文化、道教文化、基督教文化，历史上这些宗教都曾在这个美丽的国家涉足，影响十分深远。因此，今天的马亚西亚，是一个多元种族、多元文化的社会。我们可以在历时和共时两个方向上透视其丰富而复杂的构成：

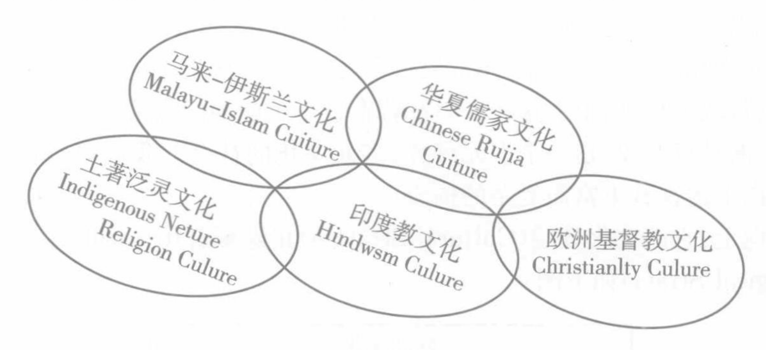
在纵向上：它的文化分层(Cultural Stratum)正隐藏着历史的时序(Cultural—Chronological Strata)如下图：

欧洲文化 Europoid Culture
马来—伊斯兰文化 Malayu－Islam Culture
印度文化 Indo Culure
中华文化 Chinese Culture
土著文化 Orang Asli Culture

这里的文化分层，不仅暗示着其历史的时序，也标明它们来到这个国家的先后，并且，这些文化在现实中的意义也是不同的。目前居于主流的伊斯兰文化，其东播之历史，不过五百年而已，且对于马来人民，是所谓“借用文化”而不是他们的“固有文化”。欧洲文化落足尚浅，亦受到主流文化的排拒，影响不能说深巨。居于这个分层图的底部的土著文化(包括人数很少的一些族群，以及原来马来人 Proto Malayu，甚至还有新马来人 New Malayu)似乎彰显不够，力量微弱，然而正是这一层文化的人类学研究价值极高，今天的马来社会，也时时表现出非伊斯兰因素，原始崇拜、泛灵信仰也与显形的主流地位的回教有着互动互融的关系。而来自亚洲大陆东南的华南文化，甚至大陆腹地的青藏高原、漠北草原文化及至中亚文化——统而称之：华夏文化的影响，当不止体现在今天华人(客家人、福佬人为主)的社会文化上，千年以来，大陆各族系人民如淡、越、蛮、獠(佬)以及来自黄河中上游地区的氐羌人民之南下马来半岛和马来群岛地区，已是民族学、人类学界多数学者的共识，在笔者看来，是不争的历史事实。故而我们今天来研究、回顾这些民族南下的文化波澜(Cultural Wave)，考察其间的学术问题，证明中、马两国数千年间的文化血缘关系，乃是必然。

在横向上，马来西亚社会还有鲜明可寻的“文化脉络”(Cultural Context)，表明着今天若干文化的共时分布状态，即土著泛灵文化、印度教文化、华夏儒家文化、马来——伊斯兰文化和欧洲基督教文化形成数个文化圈，又交织成一个共存共荣

的多元文化结构，表现出文化生态的良好平衡关系。如下图：



从文化进化的角度看，这些文化呈现出平行进化状况，又占据着不同的地理区域，分布在各异的社会人群和阶层中，它们在马来西亚社会虽有份量和作用的不同，但无价值和地位的高低，有些方面还呈现出融合互动的现象。而这一切，不能不"全息性相似"地反映到艺术文化中来，按前述方法论原则，必可在一个文化单元、文化断片上见出上文马来西亚社会历时和共时方面的整体性特点。

在这里，我们选择了非常特殊的"诺巴"音乐作为解剖对象(Cultural Case Study)，理由是，它是唯一的，没有相同或相似的其他马来音乐品种与它一样；它还是马来社会有历史记载以来最古老最重要的品种；它的人类学文化学含蕴极为丰富，值得研究：最后，是它的保守性，几百年来始终保持着它固有的特色，是今天看来较为纯粹的传统音乐品种，解剖它，能更好地认识马来西亚传统文化。

一、什么是诺巴

诺巴(Nobat)，是马来皇室专用的仪式典礼音乐，今天尚存于丁加奴州(Trengganu)、霹雳州(Perak)、吉打州(Kedah)、吉兰丹州(Kelantan)的皇室生活中，历史上它曾出现在马六甲(Melaka)以及柔佛(Johor)等地的马来宫廷。诺巴主要用于君主登基大典、结婚和驾崩仪式，有些也用于外交场合，它是王权的象征。"在六百年前，诺巴是作为衡量皇权的尺度，没有它，君主就会被视为不合法的。"①正像一位西方学者惊讶地指出的：

"在西方，君主是'加冕'为王，而马来君主则'击鼓'为王。"(R. J. Wilkinson)。

这里所谓"击鼓"，实即宗教性的音乐仪式，马来语叫做"迪诺巴托坎"(dinobatlcon)。原来，诺巴 Nobat 一词也指这种仪式上神圣的皇室大鼓，Nohat 既是仪式也是乐器。在马来语中，与此有关的意义还有：1)国王登基时用的大鼓；2)国王

① [马来西亚]H. M. Sheppard：《诺巴乐队的守护神灵》，梅晓云译，1983，第 27 页。

的召见;3)naiknobata 则指国王登基或结婚;4)menobatkan 是使王即位行加冕礼;5)penobatan 意为登基加冕典礼。马来君王登基仪式大典用的是"Menobatlcon Raja。"凡此种种,皆以诺巴为词干,正因如此,诺巴一词自身作为词根或词干,也就有了高贵、贵重、贵族等含义,如 Nobel。由此可见,诺巴音乐仪式对于维护马亚统治者政治权力的重要性。

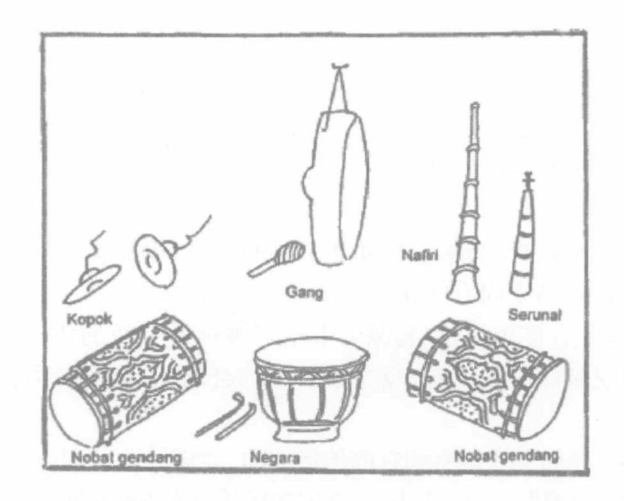
然而,对于马来社会、马来王权如此重要的诺巴,却并非马来文化固有的,它是一种典型的、混合着马来固有文化特质的外来音乐仪式。据一般看法,诺巴与伊斯兰教东传马来地区直接相关,它起源于中东,"被伊斯兰教的传道者和统治者带到了马来半岛,也受到印度教影响,经过了一个综合的变化过程,而成为马来统治者权力的象征。"①

从词源学上,我们也能观察到它的传播方向。"诺巴"—Nobat 这个名称,直接来自阿拉伯语的"劳巴赫"——naubah,这个词在现代又有"循环"的涵意,指宫廷乐师们工作的"轮值",后来"劳巴赫"——Naubah 又成为祈祷时呼集信号和战争中进退号令的专用词。所以,"劳巴赫"——Naubah 无疑意味着伊斯兰教统治者的权力并盛行在中东、西亚地区广大的伊斯兰教国家。在 13 世纪的时候,这个词与其他词的组合,还产生了新的含义,如"劳巴赫哈那"——Naubah Khana,既可用在文法修辞结构上,又指一种阿拉伯大型套曲音乐,它配上诗歌后可以在国王的宾客面前吟唱。

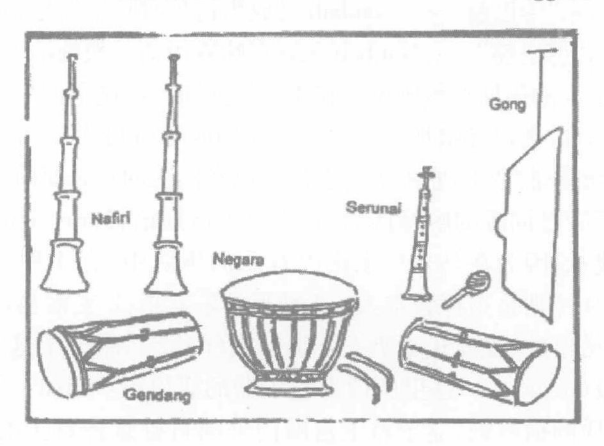
另一种关于诺巴词源的解释认为,它来自古波斯语:Nau—bat,意思是"9 件"。这似乎也顺理成章,因为在马来皇家诺巴音乐的乐队中,有 4 种平常的乐器、4 种神圣的乐器,第 9 件则是指挥者本人。4 种平常乐器指:2 支横笛,2 面普通的鼓;4 种神圣乐器是:诺巴鼓、银质长喇叭——那菲利(nafiri),略逊于这 2 种神圣乐器的是 2 面纳格拉鼓(négara)。这里所谓神圣乐器的诺巴鼓(nobat),是一种大型的具有法器、礼器性质的信号鼓,立于君王宫殿门外向百姓宣告君主的起居行止,历史上它与阿拉伯和印度最神圣的乐器塔布尔鼓(tabal)具有同等地位。而马来社会中君王们的乐队常用的银质长喇叭——那非利(Nafiri)则是任何平民和外人不能触摸的东西。纳格拉鼓是一种阿拉伯锅形鼓(Dram Kawah Arab/Kettle)。

这当然不是各地马来君主诺巴仪式乐队的唯一组合形式。例如,它也可能由纳格拉鼓(négara/néhara)、大乳锣(gong)、唢呐(sérunai)、长喇叭(néfiri)以及一根充任指挥棒的特殊藤杖组成。在吉打州,诺巴乐队由 6 件乐器组成:手鼓(rebana)1 面、双面鼓(gen-dang)2 件、乳锣(gong)1 面、长喇叭(náfin)1 支、哎呐(sérunai)1 支,还有一支指挥藤杖。在吉兰丹宫廷里,则是另一种乐队组合形式:4 面双面鼓(gendang)、2 把列巴布(rebab:一种拉弦乐器)、1 支哎呐(sērunai),2 个大型乳锣"公阿贡"(gongagong),但却没有神圣的塔布尔或纳格拉鼓。如图:

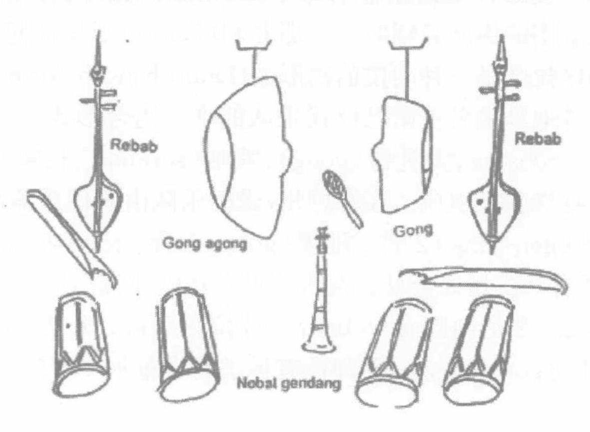
① M. K. Z. Z. Idris(马来亚大学人类学系):《诺巴——马来国王神权的象征》,余家和译,1972。



丁加奴州皇家诺巴乐队 Nobat Orehestia in Trenggam

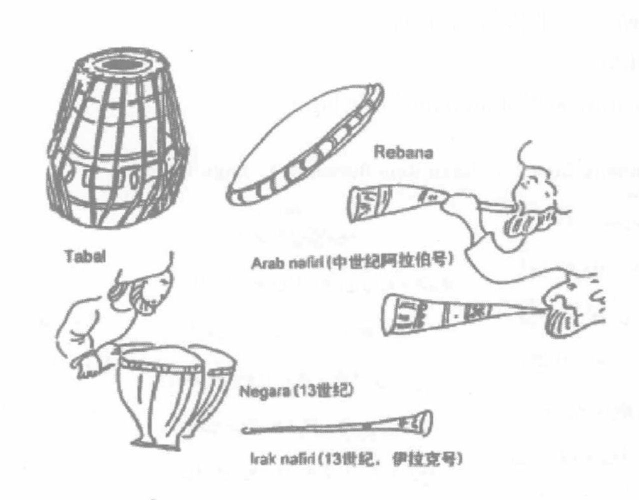


吉打州皇家诺巴乐队 Nobat Orehestia in kedsh



吉兰丹州皇家诺巴乐队 Nobat Orehestia in kelsntan

马来文化中的长喇叭“那菲利”—nafiri，可能与中世纪时的阿拉伯号角有关，如下图(取自萨米·哈菲兹:《阿拉伯音乐史》)。在许多文化中，这种二节或三节的铜(铁)制或骨(角)制号角，具有特别的原始宗教或法术意义，可以用来赶鬼驱疫，拔除邪秽。而印度文化中的塔布拉鼓则以人血混合着其他物质涂抹或粘贴上去用以调音，也含有神秘的法术意义。①



诺巴乐曲不多，用一种叫做“贾谓”(jawi 的特殊方式记谱，没有速度、节拍、音高、时值的标记，只告诉人何种乐器在何时进人，奏旋律的唆呐没有任何记谱。所以，实际上记下的只是打击乐器和无固定音高的长喇叭的声音。

Jawi 共有如下几种符号：

1) ：用手打鼓。

2) ：乳锣与鼓同进入。

3) ：连续不断的拍击鼓。

4) ：表示新的段落及长喇叭进入。

5) ：慢速击鼓一次。

6) ：用力击鼓一次。

① 中国上古时代，有所谓“衅礼”，就是用牺牲的血涂抹器物，包括礼器、军器、乐器，如“拔社衅鼓”，也存在“杀人以血涂鼓，谓之衅鼓”的事实。这是拔除不祥镇压邪祟的原始巫术。与此处所说印度的情况相似。参见马学良《民族研究文集》，民族出版社，1992，第538—541页。

7）：慢速击鼓一次。

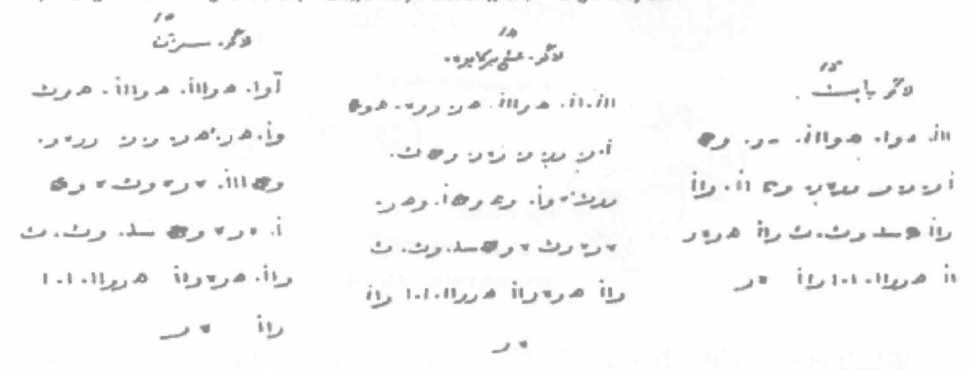
8）：休止。

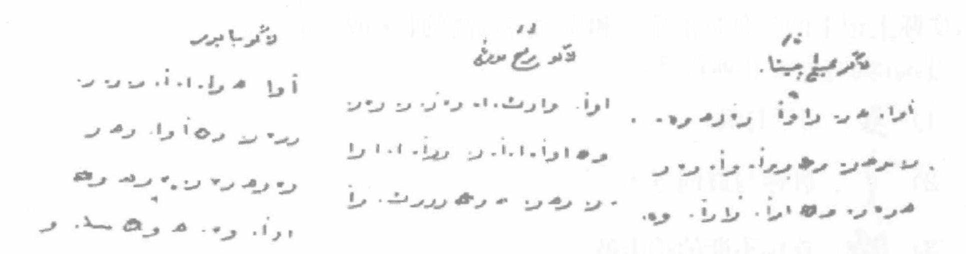
这些符号源出于阿拉伯字母。以下曲例名称含义是：1）中国女鬼。2）王者之屋。3）树之歌。4）忠诚曲。5）天佑之女。6）全体。

取自格豪斯：《马来传统音乐研究》：

CONTOH35

Nota-nota muzik Nobat bagi lagu-lagu：
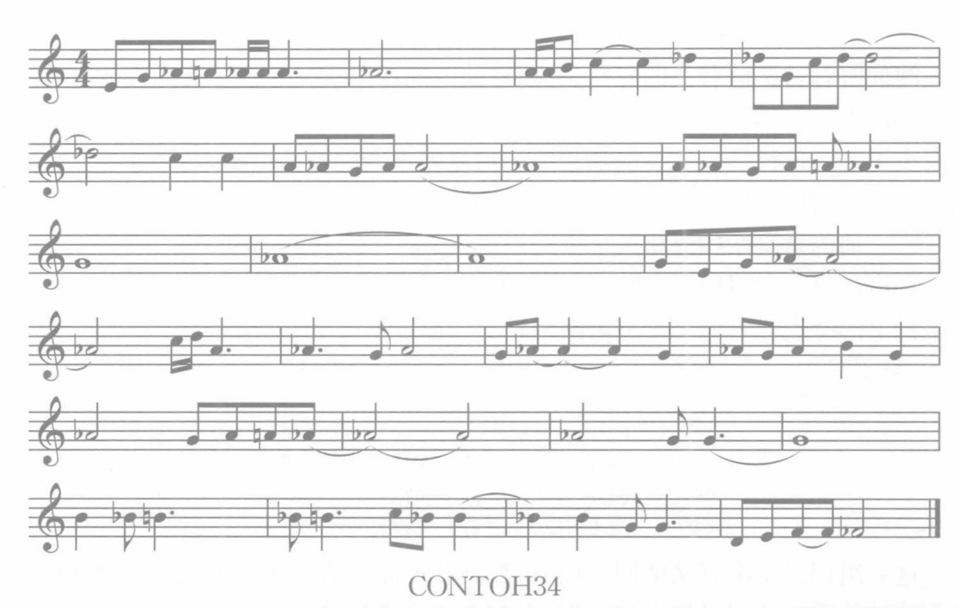




从历史上看，诺巴仪式音乐在公元 9 世纪时的哈里发阿巴斯王朝就已普遍流行了（A. D750 - A. D. 1258，中国史称黑衣大食），但传播到东南亚则是在奥斯曼帝国时期，通过商业和宗教以及军事活动，在第三次伊斯兰教大传播的潮流中抵达今天的印度尼西亚（苏门答腊的巴散 Pasai 古国），据说是由一位来自麦加圣地的伊斯兰教传道士舍克·伊斯曼带到巴散宫廷的。后来又经过新加坡再传入半岛南端的马六甲王朝，苏丹未汉莫德沙（Sultan Muhammad Syah）正式把它列入宫廷礼仪。从此扩散到吉打、霹雳、雪兰峨以及丁加奴等地苏丹的宫廷中。

谱例：

慈　　航（Belavar）



CONTOH34

马来文献中有关诺巴的记载是《马来纪年》中叙说的。据《马来纪年》，第一个使用诺巴的人是贝坦王后（Bentan：Seri Benian），称为佩尔买苏莉·萨吉达·沙赫（Pémaisuri Sakidar Shah）。①《纪年》中还提供了马六甲苏丹未汉莫德沙的诺巴音乐仪式的重要细节。

另一类与诺巴有关的文献出自西方人之手，如 1919 年在新加坡出版的《马来人的宗教礼仪》（The missa malayu），里面记叙了霹雳州苏丹王宫中诺巴音乐的情况。这一类文献的作者多半是西方旅行家，传教士或早期马来半岛殖民者，如 F. 斯威登汉姆的《日记》（1874）、W. E. 马克斯韦尔的《土著霹雳史》（1852）、以及R. 温斯泰德的《霹雳州皇家乐器》（1929）等等。

一般说来，诺巴传入马来西亚不会早于 15 世纪，在其后几百年中不断融入当地马来文化和印度文化，成为一个非常典型的文化混合的音乐品种，在纵向上涵容着古老的土著文化气息，在横向上标示出其多元的文化脉胳，并且与马来西亚社会的文化整体呈现着“全息性相似”的关系。

---

① Pérmaisuri 在马来语中意为皇后，源自印度梵文。而 Shah 则源自古波斯，意为王者，作为尊称，常缀在人名之后。提到这一点，在于指出马来文化所受影响，如马六甲王 Sultan Muhammad Shah，Sultan（苏丹）源自阿拉伯语，在霹雳州民间又用来称呼巫师或魔术士、方士，后缀 shah 是波斯语。这都与本章有关。

下面我们将逐一展开讨论之。

二、诺巴之文化的结构

阅读所有与诺巴有关的资料、分析它的内部深层文化结构和表面文化脉胳，我们几乎以为是在读解一篇神话，一个关于君王、权力、生死、祸福的古老传说，事实上它也正是以现代马来社会的政治结构重复着古老的神话结构，乃至在诺巴仪式、音乐、行为、器用、观念诸方面都散发浓郁的巫术气息和宗教人类学意义。

一、词的意义结构分析[①]

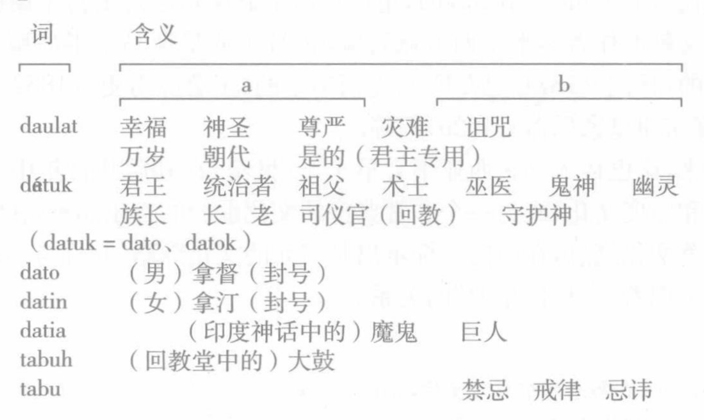
在诺巴仪式中，具有重要分析价值的词非常集中，这些词反映出渊源久远的文化结构上的特点。它们可以分为两组：

［第 1 组］

词	含义				
nobut	登基大鼓	召见	加冕	结婚	典礼
tabal	登基用鼓		加冕		
négara	登基用鼓	国家	峰巅		

这一组词显示出意义的同一性质，都具有正面价值。从音乐人类学的立场看，这三种鼓的重要性来自权力和国家，在权力场合和国家仪式中使用。但更具意味的是，权力和国家却源自这种音乐仪式，与这三种鼓相关，马来君王如果没有诺巴（仪式和乐器），他就丧失了合法性；反之，失去诺巴就意味着失去权力和国家。而我们知道，这在许多民族的上古社会并非是唯一的例子，权力与鼓和鼓乐仪式的这种关系是值得从文化人类学角度认真研究的。

［第 2 组］



词	含义 a				含义 b		
daulat	幸福	神圣	尊严	灾难	诅咒		
	万岁	朝代	是的（君主专用）				
dátuk	君王	统治者	祖父	术士	巫医	鬼神	幽灵
	族长	长 老	司仪官（回教）		守护神		
（datuk = dato、datok）							
dato	（男）拿督（封号）						
datin	（女）拿汀（封号）						
datia		（印度神话中的）魔鬼			巨人		
tabuh	（回教堂中的）大鼓						
tabu					禁忌	戒律	忌讳

① 这里所引用的词皆为马来语文，以及一些存在马来语中的其他语言借词，作者注。

（在马来语中，以下几种乐器—皆为鼓类—名称是可以等同通转的：tábuh = tabal = nobat = geduk = beduk）

我们从这一组词可以观察到正、反（a 和 b）两种意义构成的结构框架，正价值与负价值奇怪地对峙统一着，这些词暗示着马来文化在古远年代实际存在的二元对立结构。这里，最重要的词是“道拉”—daulat[①]，它是诺巴神灵中最有本土文化特色的精灵，非常类似南太平洋波利尼西亚和美拉尼西亚的一种原始信仰：“曼那”—mana，它具有三个显明的特点：1）普遍存在；2）它可以表征一种存在；3）它是超感觉的。国王的至高无上的权力来自“道拉”daulaṭ，它无处不在，附着于国王身上和国王使用的、与国王有关的一切东西上面。“道拉”daulat 这个词同时表达着来自权力的幸福和尊严、地位和神圣这些正面价值，又表达着只有王者才能施予的灾难和诅咒、死亡和不幸这些负面价值。正是在马来语中，表示幸福、运气的词：tuah，又用来表示魔力、超自然力。显然，在马来人的意识中，幸福、运气与超自然力以及带有超自然力的王者有关。所以，弗雷泽指出过，马来君王与超自然力的对应关系无疑是正确的。也还是在马来语中，天堂（darulakhirat）与地狱（darulbaka）这二个词的词根是一样的。同样，作为对贵族或有功于国家者的封号的词：“拿督”（dato）与“拿汀”（datin）来自也具有两极对立意义结构的 datuk 这个词，它与中国上古代的“王”和“巫”字的含义十分相似：王在世俗生活中是政治中心和权力源泉，而在宗教性活动中则是巫，具有“地天通”的神格；又是古代社会的文化神，巫字通舞。这样，王就不仅是君主、巫师，还是艺术家、术士、方士、医生和诗人。[②] 而广为人知的 tábu（塔布 taboo）即“禁忌”，不仅有忌讳、不可接触、禁止等意义，当它用来称呼回教堂召祷的号令大鼓（tabuh）时，又有祈福致灵、消灾灭祸的意义，而在南亚和东南亚文化中十分重要的、具备神力的塔布拉鼓（tabal）的名字，也竟与威力无比的塔布（tábu/taboo）相关！这恐怕与人类本性中崇敬与恐惧的双重情结（complex）有密切联系。政治人类学认为，这是初民社会政治结构使然，王者和权力的特质，正是崇敬与恐惧的混合物，“太阳与权力均不可正视”。

实际上，在我们所剖析的这一文化单元中，tábu（禁忌）= tabal（塔布拉鼓）= nobat（诺巴仪式）= nēgara（纳格拉鼓 = 国家）= datuk（君王），所有这些又都与 daulat（“道拉”：幸福/权力，灾难/鬼魂）相关，按人类学家所说：“因为神圣，所以危险。”

---

① 波利尼西亚人的通神术士称为“道拉”—daulat，神附体后则称为“阿图”即神。而“曼那”—mana，在中国则有人译为“灵力”。参见弗雷泽：《金枝》，中国民间文艺出版社，1987。

② 马来语中，可资引证的还有：aji，在爪洼指咒语，古代时用以为王或王族的称呼。adika 从梵文中来的借用词，指陛下、阁下，adikara 又有当权者、独裁者的意思，而其变体 adikudrati 又含有全能的、超自然力的意义。

马来音乐学家 M. K. Z. Z. 艾德丽丝说：在诺巴仪式中，"音乐与其他种类的艺术是表示王权的主要工具……象征着王权和富贵……音乐总是担任权力象征性的重要角色。"而对于平民百姓，"国王的神圣力量以及宫廷用具，有时会对平民带来灾难，任何人触犯王者、接触到他的用具，将会遭灾得祸"。①

毫无疑义，诺巴仪式的深层文化结构，原来是二元对立的，当然，这种特点也不止反映在与诺巴有关的词的意义结构上。

二、诺巴的乐器和禁忌

马来各地皇家诺巴仪式，主要有以下几种乐器，今按现代分类体系陈述如下：

［1］膜鸣乐器(Membranophone)
Tabal　　(塔布尔鼓)
Nobat　　(诺巴鼓)
Négata　　(纳格拉鼓)
Cendang　　(甘当鼓)
Rebana　　(列巴那手鼓)
［2］体鸣乐器(Idiophone)
Gong agóng　　(大型深边乳锣)
Gong　　(乳锣)
［3］气鸣乐器(Aerophone)
Náfiri　　(那菲利　金属长喇叭)
Sérunai　　(唢呐 马来式或泰式)
［4］弦鸣乐器(Chordophone)

Rebáb　　(列巴布 拉弦乐器)

所有这些乐器都是神圣的，它们都带有精灵"道拉"(daulat)，又因为与王权和国家有关而具备所谓"国之精神"(State Spirits)。因此，它们在一切方面都特别，它们是乐器、又是礼器、还是法器。所以，从制作开始，到使用场合、陈设、收藏、启用等，均有一套与众不同的要求。

1. 制作上，要求材料特殊。

例如在吉打州，当苏丹降旨要制作一套新的诺巴乐器时，工匠和乐师须走遍山川，寻找龙脑树和苏木科的优质木材做鼓的胴腔，或者最好的虎皮、麂皮做鼓膜，而最可令人骇异的是用孕妇肚皮来蒙诺巴鼓。在霹雳州，则用金属—铜或银做鼓的胴体，有时用特殊的树木、神秘的 Kayu jarun 木来制作。长喇叭(Náfiri)在许多地方是用贵重的白银做的。

2. 管理上，须有严格制度。

例如，要在特殊时间晾晒于皇家亭台里，以家禽的羽毛插在周围，环绕着这些神圣的乐器，外人不得窥视和抚摸。在使用前后均要用皇家专用的黄色绸缎包裹

① M. K. Z. Z. Idris(马来亚大学人类学系)：《诺巴——马来国王神权的象征》，余家和译，1972。

起来，放进特制的套子里。

3. 使用上，有严格的等级。

例如《马来纪年》上记述，马六甲的第三任统治者（约当15世纪30年代）苏丹末汉莫德沙（Sultan Muhammad Shah）规定，如果信使来自巴散（Pasai）宫廷，要以完全的诺巴仪式作为接待之礼，使用神圣的"那菲利"（Náfiri）和"纳格拉"（Nèara）、白色的双重伞盖，以示他与巴散王国的平等地位。若信使来自其他地方，就只以普通的鼓（gendan）和唢呐（sérunai）以及黄色的伞盖接等待。倘若来人是重要的，或可给予使用"那菲利"（Náfiri）白、黄伞盖各一的礼遇。对于有功劳的人，马来君王可能授予他使用某种乐器的权力作为嘉奖，但决不会给予他 Nègara 鼓，因为纳格拉鼓是王权的象征。

4. 演出时，遵循特别的禁忌。

诺巴仪式主要用于君主登基、结婚、驾崩、国家礼仪大典等场合，有时空方面的各种禁忌。例如，它的演奏空间是特别规定的，否则外人听见，便会有凶兆。逊位的王，要避开到听不见诺巴的地方。一件乐器演奏错了，甚至会影响君主在位时间的长短。王者崩亡，诺巴禁声7天，登基大典，则要演奏7天。而外国人若"非礼"地听到了诺巴音乐，一定会生病，而且无药可医。莫宾·谢帕德在他的论文《诺巴乐队的守护神》中记述了1883年来自丹麦的殖民驻扎官碰到的这类不可思议的事情。①

5. 诺巴乐器的祭祀。

看守这些神圣乐器的神灵是"金·卡拉者"（Jin Kérajaan）②，乐师在启用前，往往要对乐器顶礼祭祀。一般是由巫师指挥这种神秘的礼仪，他们向鼓和喇叭里倾倒精美的食物、水、米、酒、花果等。据说，这些东西会奇迹般地消失在乐器里，仿佛真的被吸收了一样。这种飨祀乐器的祭礼，广泛地存在于马来人的行为中，在皮影戏（Wayan kulit），玛雍（Mak'yong）等民间音乐中，其乐师必奉行一套这样的飨祀之礼。

这些与诺巴有关的特殊文化事象，有什么意义呢？让我们作一些分析。

1. 神圣空间与神圣时间。

在所有宗教的或巫术性的活动中，都需要一个神圣空间或将其场合神圣化，以区别于日常生活，阻断正常思维。教堂、庙宇、宫殿、祭台、丛林中的空地、巨石阵、

---

① 1883年中期的一个早晨，丹麦驻扎官在柔佛州首都所在地日奥·楞枷岛登陆，执政者东姑·艾邦·法蒂玛和她的丈夫尤素夫在宫中以诺巴乐队迎接来访者。当天晚上，其腹痛如绞，被迫离去，只当是普通疾病。第2次访问又有击鼓欢迎仪式，几小时后遭受极度痛苦的折磨。第3次来楞枷岛，丹麦人带去了医生同往，又受到诺巴仪式接待，次日凌晨，医生发现驻扎官满床翻滚，无比难受，却无药可医，而一离开该地，疼痛就消失了，按当地马来人说，这与他听了不该听的诺巴有关。

② Jin，源自阿拉伯语，指鬼神、幽灵、妖精、魔鬼。

乃至表演的舞台、场地，都具备这种性质。在诺巴仪式，其演奏活动地点，如皇宫、殿堂、被羽毛隔开的晾晒乐器的亭台，都是人为的神圣空间。在马来西亚民间，玛雍(Mak'yong：一种歌舞剧)演出的舞台有特殊要求，乐器陈置方位也有特殊规定，开演前巫师须祭祀乐器，并且用米酒在台周，用香熏每个角落，也是意在划出一个神圣空间。皮影戏(Wayan kulit)的场地也要由仪式净化，巫师规定演出舞台不可向西，不可靠树，不可建在室内，祭仪要拜祀四周神灵，不受鬼神怪干扰。① 同样的情形从许多民族学报告中可以读到，例如在西藏，为了避免恶魔和敌人的伤害，要在举行仪式的须弥座周围安放寒鸦羽毛。② 在中国，一些地方戏剧团的演出前，要用公鸡血洒在戏台周围，③等等。

从人类学立场看来，神圣与危险只有一纸之隔。所谓以各种手段造成的一个特殊空间，区别日常生活，阻断正常思维，其意义既有造成神圣性的一面，也有保护性的一面，使其他无关者不受伤害。在这里，通常的空间被凝固在特殊的时间之中，例如诺巴仪式只在被人类学家称为岁时礼仪(君王之出生、结婚)、危机礼仪(君王驾崩、病故、巫术祭祀)等时间举行。这种神圣时间，停顿为一种"活力悬置"的边缘状态，诺巴的时间几乎都是不可重复的，如一个君王，不能二次出生、二次驾崩，也不能有二次登基。虽然也用诺巴接待来使，可以重复，但毕竟是不多，也不是本质的。对于整个诺巴仪式活动，君主的出生、结婚、登基、祭祀、国事仪式、治病、驾崩等，都不是个人的事，它们不仅是不可逆的，而且，是关乎社会的真正的政治事件。通过诺巴仪式，君主与社会群体发生关系(统治)、百姓人臣与君主发生关系(服从)，在这里，仪式成为社会结构的象征，参与某种仪式，就是认同某种社会规范。所以，这种仪式的神圣性必须通过空间与时间的特殊性质表现出来，诺巴也因此是双向开放的；既联系君主又联系民众，既关乎幸福也带来灾难，既有正面价值也有负面价值。

说到底，诺巴是音乐仪式，在这里，诺巴全部意义的功能性作用，都是以象征符号来表示的，如鼓声——诞生、死亡；纳格拉或塔布尔——权力、国家；进入或退出诺巴时空——神圣、凡俗；整个诺巴仪式——幸福或灾难，等等。

2. 神圣材料与原始信仰。

毫无疑义，所有在人类学上具有巨大力量的器具(法器、礼器、乐器、武器、饰物、图案等)，在制造材料上都有特殊要求，愈是古老的法器/礼器/乐器/，愈是强调神圣材料。西伯利亚的萨满教巫师都穿有羽毛的斗篷，并想象成飞翔的神鸟，他们

---

① 2000多年前的中国古诗歌总集《诗经·国风》中，也记载了在神圣的鼓台周围用鸟羽围出神圣空间的例子："坎其击鼓，宛丘之下，无冬无夏，值其鹭羽。"

② René de Nebeaky-was kowitz：*Orachsand Demons of Tibet*，1956。

③ 罗艺峰：《陕西地方戏曲中古代仪式遗存》(调查报告)，1991。

的法鼓以"世界山"上的"世界树"(生命树)的木料做成的,这种鼓可以飞行;西藏特殊的占卜术——鼓占,其鼓面涂成黑白两色并划成网格,写上邪魔精怪的名字;而"线卜"之线,则来自没有阉过的公羊左肩脚剪下的羊毛;为怒相护法神演奏的胫骨法号,是用人或虎的胫骨制成,据说最好用凶死者、低贱者的腿胫骨为材料,与此匹配的人皮小鼓(达玛如),最好的材料是 8 岁夭亡的儿童或乱伦所生儿童的头骨做鼓胴体最具魔力;①在中国上古时代,用以为祈雨之仪的鼓,是用鳄鱼的皮来做鼓面的,鳄生沼泽,击鳄鼓与求雨术,当然有巫术意义的联系;②马来西亚吉兰丹的大型诺巴鼓,固定鼓身的藤条涂成红、绿、白三色,调音木栓用各种巫术图案装饰。凡此等等,不胜枚举。

马来诺巴乐器所用材料,皆具神圣性质,又与原始信仰有关。诺巴指挥者所用的名为"教授"的藤杖,可致人死命,用来统领诺巴乐队,含义与死亡有关。中国瑶族的葬礼,以血藤木制的木槌击打皮鼓,也与死亡有关。诺巴鼓,往往用虎皮、麂皮、甚至人皮(孕妇肚皮)来做鼓面,马来社会素来有崇拜老虎的信仰,以为老虎象征着权力和勇气,是森林之神的化身,马来国王必须具备虎的神力、威严和气势,才是神圣的,诺巴乐师相信,虎皮鼓会把老虎的力量渗人王者身体,使其更加有力和威严。而人皮作为器物的制作材料,具有极端超常性,具有强大的魔力,这在许多文化中不乏例子。而在马来诺巴中的罕见例子是,以孕妇肚皮做成鼓,其中人类学意义何在呢?

弗雷泽(J. G. Frazer 1854—1941)在他的名著《金枝》中指出:"整个马来地区的酋长或国王通常被认为是超自然力的拥有者而备受尊敬。这就使我们有理由认为他们显然也和非洲的酋长们一样,发迹于一个小小的巫师。直到今天马来人仍笃信国王对大自然的活动拥有影响力,例如使五谷丰登,果实累累。"③王与巫的关系前文已有论证,此不赘述。弗雷泽指出马来君王的超自然力和巫术的联系,源自更为古老的原始信仰,以妇女(孕妇)肚皮蒙鼓,最为明显地表明了这样一点,即:在诺巴仪式中,存在两种巫术,一种是积极的,如给人带来权力与幸福的诺巴鼓和长喇叭及其乐曲;一种是消极的,如对仪式本身和人皮鼓的恐惧。前者是积极性的规则,也就是法术,后者是消极性的规则,即是禁忌。积极的法术给你希望得到的结果,消极性的禁忌目的在于避免灾难。按人类学家意见,君王因为具有超自然力量,本身也是危险的,所以君王的禁忌也包含避免受他伤害的含义。这与妇女禁忌异曲同工,神圣即危险。孕妇肚皮鼓的使用,实际上类似于黑巫术,是一种秽煞,它

① [奥地利]勒内・德内贝斯基・沃杰科维茨著:《西藏的神灵和鬼怪》,谢继胜译,西藏人民出版社,1993,第 473—474 页。

② 王子初:《鼍鼓论》,载《中央音乐学院学报》,1986 年第 3 期。

③ 弗雷泽:《金枝》(中译本),中国民间文艺出版社,1987,第 135 页。

的功用是阻止灾难靠近君王,也能把灾难带给敌人。这也在许多人类学著作中不乏其例,它源于古代人"妇女不洁"的观念,尤其经期妇女和孕妇,更是以其巨大的不洁之力而成为禁忌。在中国南方,瑶族认为,猎具不能被妇女(特别是孕妇)跨过,否则狩猎会有不幸。出猎如遇女人,要另择吉日,上山打猎忌见妇女梳头,渔具忌产妇触弄。① 阿昌族不准女人上屋顶,骑坐门槛,或跨过刀枪,内衣不准晒在男人经过的高处。白族禁止妇女分开双腿坐在灶前,以为会得罪灶神,孕妇、产妇不能摘树上果子,以为会今后不结果,做生意人出门百步内如见女人,大不吉利。景颇族规定女人不能犁田,初一不进园子。畲族孕妇不准接近新娘子,寡妇必须回避迎亲花轿。② 西藏的人认为妇女生孩子最为污秽,会给全村带来秽气,因此不准人上山劳动以免歉收。③ 彝族巫师不能从女人楼下穿过,也不能行房事,认为女人秽气会冲侵祖宗。④ 在喀尔巴阡山区的胡祖尔猎人那里,其妻不可纺纱,否则猎物也会转来转去,猎人难以击中它。日本虾夷(Ainu)人认为,孕妇产前不可搓绳子,否则她的孩子会患肠绞结。在老挝,猎大象时,猎人之妻不得在家剪发擦油,否则大象就会脱网滑逃。在东非,猎象者相信,若妻子不贞,他的力量会弱于对手而受伤。在玻利维亚和印弟安人中,其妻若行为不轨,则出猎会被美洲虎咬着。在阿留申岛,猎人会因出猎无获而疑心妻子乃至妻妹不贞。在砂捞越,土著人坚信,如果妻子正当其丈夫在丛林中搜寻樟脑时与人通奸,则男人搜集到的樟脑将蒸发消失。在达雅人(Dayak)那里,女人必须早起,否则丈夫在外会睡过了头,女人不能油头发,否则男人将滑倒。弗雷泽在《金枝》中专门有一个章节讲到"妇女月经和分娩期间的禁忌",与我们这里的内容颇多相关:在澳大利亚,经期妇女不许接触男人用过的东西,甚至不得走在男人常走的路上,否则就要令男人丧命;分娩期用具要全部销毁,在乌干达也是这样;在美州许多部落,经期妇女令人畏惧,初潮少女一经发现便马上被谨慎地隔离;在哥期达黎加,月经妇女被视为不洁,只能用芭蕉叶吃饭,用过后扔到偏远地方,若牛吃了则会死亡,她用过的东西如别人用了,此人肯定会死;在塔希提岛,妇女分娩后要住在圣洁地方的临时小房隔离,不能自己进食,须别人喂吃;在阿拉斯加,临产妇须住进芦苇茅屋20天,不许人接近,被认为此时最为不净;而布赖布赖印第安人认为分娩妇女之污渎,比经期妇女更严重;在南非,生产所流之血比经血被认为更污秽危险,产妇之夫须隔离出家,怕受污染,而私自流产就更可怕,认为会全国污染,赤地千里,社会混乱。⑤ 美国人类学家罗维(R. Lowie)

① 蒲朝军、过竹主编:《中国瑶族风土志》,北京大学出版社,1992。

② 中国社会科学院民族研究所编:《南方民族的文化习俗》,云南人民出版社,1991。

③ 何星亮:《中国自然神与自然崇拜》,上海三联书店出版社,1995。

④ 王光荣:《通天人际的彝巫"腊摩"》,云南人民出版社,1994。

⑤ 弗雷泽:《金枝》(中译本),中国民间文艺出版社,1987,第312—315页。

在他的《原始宗教》(1920)一书中曾指出，野蛮社会隔离女性或者说敬畏女性的观念可能来自对于女性月经的认识。同样，民族精神医学家乔治·戴维尔也认为，月经中的女人"危险而神圣"，"因为神圣所以危险"。他还将有关月经的禁忌与有关君王或统治者的禁忌进行了比较，认为这两类禁忌都是为了保护人们免受女人和君王的非人格强大力量的伤害。[①] 法国人类学家列维·施特劳斯说：女性有月经是人性的要素之一，随着从自然向文化的过渡，女人的身体有周期性的月经成为必要。这是因为，宇宙的秩序与社会的秩序相同，昼夜的规律性交替，月亮的周期性盈亏，季节的循环变迁，与女性身体的自然周期相合，因此，女性作为周期性存在，有扰乱宇宙秩序的危险。所以女性须服从"régle"(法语)，就是规律，也就是月经。[②] 奥地利著名藏学家勒内·德·内贝斯基·沃杰科维茨在他的著名的《西藏的神灵和鬼怪》一书中，记录了20世纪50年代以前那里广泛存在的厌胜术中使用妇女经血、淫荡妓女的阴部等污秽东西作为黑巫术——毁敌灭灵法术的用品的事例。[③] 作为人类学的一般常识，女性、经期妇女、产妇、孕妇禁忌已是广为人知的事实。

在阅读诺巴资料时，有一个细节是非常值得注意的，即：禁止朝鼓的下面看，以避免危险。这个细节的含义是耐人寻味的。因为，鼓在许多文化中是母亲或女性的象征物，著名音乐学家C.萨克斯在他的名著《世界舞蹈史》(上海音乐出版社，1992)中记述了巴布亚人及美洲康克苏人以一个巨大的割裂成两半的皮鼓象征女人的事。例如苗族的"吃鼓藏"(祭祖活动)，牛皮木鼓就是血缘组织的标志，举行这种仪式时，要有"追女"活动，即以木刻男女生殖器为道具，一人背女器在前跑，一人背男器在后追，明显与生殖崇拜、鼓之为母性崇拜有关。佤族拉木鼓并猎头祭谷，也是以木鼓(形如女器)为催生促生的丰收仪式有关。又如纳西族天婚神话中，"阿达与天女"因为鼓的神力而获生存并成婚。类似的民间传说还有水族"空心竹"的故事；苗族"伏羲女娲"故事，下文中佤族木鼓"克罗"的故事等或直接以鼓喻女器，或以其他乐器如空心竹(竹管形器)、芦笙(女娲本象为葫芦)来比喻女器。人类学家甚至认为笙的音乐充满性感(岑家梧：《民族研究文集》，民族出版社，1992，第278页)。

中国云南的基诺族关于大鼓"司通"的传说证明了这种说法，[④]汉族的古代人

---

① 转引自日本吉田祯吾：《宗教人类学》(中译本)，陕西人民教育出版社，1991，第215页。

② 列维·斯特劳斯(Lévi-straus)：《饮食风俗的起源：神话学Ⅲ》，普朗公司出版，1968，第182页。

③ 沃杰克维茨：《西藏的神灵和鬼怪》第25章，西藏人民出版社，1993。

④ 张兴荣：《云南乐器王国的传说》，云南民族出版社，1990。这则传说是这样的：人类始祖阿墨腰白造出了天地万物和人，但她把水造得太多了，顿时浊流滔天，人们都被淹死了。她把仅存的墨赫、墨妞兄妹放进大鼓中，渡过了洪荒大水，为使人类不绝，通过神示，兄妹成婚，从此繁衍了基诺人。

意识中也把鼓作为母体或阴性的象征,如庙中把钟称为天音,鼓称为地声,[①]汉代班固的《白虎通·礼乐》也把鼓当作"生"(生产、生育)的符号。[②] 在许多古代著作中,鼓位于"震卦",处于东方,应太簇之律,按汉语规律"震",可训"娠";"簇"可训"丛生",皆有生育的含义。[③] 这种将鼓当作女性、母体乃至子宫的观念(佤语木鼓"克罗"graeng/klox也就是女性生殖器)。与下列采自中国云南佤族的民族学材料对照发现,则不可视鼓之下部的禁忌,根本意思就清楚了。

传说很久以前,格来都娶了三个婆娘,大老婆叫颇托,二老婆叫玉狗,三老婆叫布吕张。大老婆不会生育,与丈夫商定后买了岩砍摆做养子,不久,格来都就外出做生意去了,一去就是好多年。养子岩砍摆已长成了大伙子,英俊彪悍,引人注目,十个姑娘见了十个爱上他。

有一天,颇托在晒台上缝衣服,故意把针从竹笆空隙里丢下,叫养子去拾,岩砍摆已经捡回两次。颇托又说针掉了下去,叫养子再去寻找,岩砍摆寻了半晌未找到针的踪影,颇托多次叫养子抬起头来,顺着她手指的方向寻找。原来,颇托扒开竹笆,拉开双腿,手指着自己的生殖器。他俩发生了性关系。

不久,颇托害了一场大病,久治不愈。格来都回来后,请大魔巴(即巫师)岩采来杀鸡做鬼,卜卦问天,大魔巴依照老天的暗示告诉格来都说:"你去砍一个木鼓,我去猎一个人头来祭,你婆娘的病就会好。"

格来都做了几个木鼓都敲不响,又来问大魔巴。岩采来按照天的旨意又告诉他:"木鼓,要照着你婆娘颇托的生殖器去做才敲得响;人头,要砍养子岩砍摆的来祭才会灵。"格来都一一答应照办了。果然,木鼓咚咚响,声音很大很大,传得很远很远,颇托的病也逐渐好了起来。从此,砍木鼓、猎头祭就一直流传下来。[④]

中国佤族(Wa,China)是华南大陆上少数几个属于南亚语系的民族,一直到1950年代后期还保留着猎头祭谷的远古习俗,木鼓是他们在重大祭祀活动中必用的重器、法器,低语称为"克罗",一般有公、母配对并置于村寨木鼓房里供奉,由寨老、巫师执掌,享有极高地位。音乐学家的考察报告证明,佤鼓的形制确如女阴。[⑤]

---

① 西安大兴善寺中晨钟暮鼓亭楼,钟亭标有"天音",鼓楼则书"地音",天为阳,地为阴,"天父地母"正是钟鼓配对的逻辑结构。

② 《白虎通·礼乐》:鼓,震音烦气也,万物愤懑震动而生。雷以动之,温以暖之,风以散之,雨以濡之。夺至德之声,感和平之气也。同声相应,同气相求,神明报应,天地佑之,其本乃在万物之始耶,故谓鼓也。

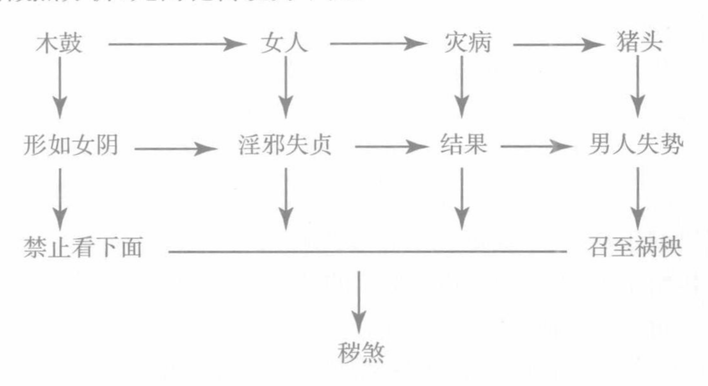
③ 罗艺峰:《空间考古学视角下的中国古代音乐文化》,载《中国音乐学》,1995年第3期。

④ 南民族民间舞蹈集成丛书:《西盟佤族民间舞蹈》,国际文化出版公司,1989。

⑤ 赵仲明:《巫术音乐研究》,载《中国音乐学》,1989年第1期;又可参见秦序:《我国南方高山、佤、苗等族体鸣木鼓与有关音乐起源的几个问题》,载《中国音乐学》,1985年创刊号。

与这则传说若合符节。

让我们做点分析，先简化传说为下图：



这个结构与禁止向诺巴鼓下面看的马来习俗的文化结构是完全相同的，孕妇肚皮鼓即同于佤族木鼓，是女性的符号，孕妇和淫妇都是最危险的秽煞，不洁程度最甚，所以马来人禁止看诺巴鼓下面，就与佤族传说中因看了养母生殖器而丢了头颅的含义是一样的，都是为了避免危险的灾祸。同时，诺巴鼓和佤族木鼓作为神圣器物，又因此而具备了威力，既可以给人灾难，又是对人的警告，既可以毁灭生命又可以保护生命。诺巴鼓和其他乐器的禁忌，因其神圣（秽煞、带有“曼那”——mana或“道拉”——daulat）而十分危险。另一个语言学的现象是，在马来语中，少女、处女一词：Mambang 同时也指某种鬼魅，不正表明了马来文化中存在世界许多民族原始时代都有过的女性禁忌的事实吗？

以上跨民族的“文化通观”，对于比较、研究马来诺巴仪式的人类学意义无疑是合适的，有效的。对于剖析诺巴仪式的纵向历时文化结构也是重要的。

三、神圣乐师—“仡佬”（Kalau）

古代社会，乐器多是礼器或法器，奏乐便也是件大事、圣事，乐师地位自然十分尊崇，在许多民族，存在神圣乐师的现象。中国古代有“夔”（黄帝的鼓师）①、“巫咸”（《世本》：“巫咸作鼓”）、“皋陶”（禹帝的鼓师）②，或者是道人，③或者是巫师（如萨满、毕摩、端公）、寨老、头人等。④ 上古时代，不仅“王前巫而后史”，而且“卜筮瞽

① 《黄帝内传》：“帝伐蚩尤，玄女为帝制夔牛鼓八十一面。”这位乐师是一只足，像牛的异人。

② 《路史》：“禹命皋陶为夏禽、足鼓，又立谏幡陈建鼓。”其名就是鼓：《考工记》“陶即鼓之木名”。皋是始的意思，陶是虚空意思，合起来就是鼓的木腔。

③ 《搜神记》故事说，有一道人，击鼓令人能与死者相见。

④ 孙景琛：《中国舞蹈史》“先秦部分”，文化艺术出版社，1983。

侑皆在左右”(《礼记·礼运》)，卜、筮是决疑卜算的巫人，侑是四辅典于规谏者，瞽是盲乐师。古代有“御瞽”之职，周朝还有瞽宗的机构，神瞽“不仅是宗教知识的传播者，而且本身亦是以声音为手段沟通神人、调节宇宙秩序与社会秩序的圣者。他们生前是神的代言人，死后则被进一步神化，获得‘瞽宗’或‘神瞽’之称。”①

神圣乐师是一种跨文化的现象，甚至也是一种跨时代的现象。神圣乐师都是异人、怪人、圣人或神人。夔可至雨，巫可通神，萨满可骑鼓飞行，寨老头人具有政治权威，毕摩能治病镇邪，瞽矇诵诗讽谏、主持音乐仪式等。

马来诺巴的乐师，是一些世袭的特殊人物，被视为精灵的子孙、国王的血亲。一般由父亲传给亲子，无亲子则传给最近的亲属，若其病死则可传给私生子。所有诺巴乐师均要由国王委任。诺巴乐师因为其神圣，而也被注入魔力。他们不能打错鼓，否则于王者大不吉利；他们也不能随便通婚或接触旁人，因为神圣而带有“危险性”，他就是王者的“用具”，不能触犯。他们主持国家大典，具有神圣的力量，在登基的仪式上往往向苏丹王的耳朵轻吟神咒和秘语。② 最为奇特的是他们都被冠以“Kalur”(仡佬)的名称，只有最普通的乐手才叫做“Orang Nobat”(诺巴人)。诺巴乐师 Kalur 或 Kalau，有三个级别：

1. 头领：Kalau Besar(显贵的仡佬)
2. 事务：Kalau Penghulu(管理或顾问)
3. 低职：Kalau Kecil(较低级的讫佬)

在 W. Linehan 的一篇文章中(《霹雳州诺巴仡佬人》，The Nobat and Orang Kalau of Perak，1980)特别讨论了这种神圣乐师的来源问题：

为笔者提供资料者关于 Kalau 或 Kalur 名称的起源，不能说出任何东西。威金森(Wikinson)在他的语词库中也不能给出这个词的来源。不过，克利弗德(Clifford)和斯威登汉姆(Swettenham)在他们未完成的词典里，给了一个字“galor”，意思是“追溯起源”(daari ujorg sampai asal)。在两部词典里，susur galur 的含义都是“追溯起源，从它的末端追寻到它的起源，事物的起源和历史。”依威金森的观点，Méng-galur-galur 意为“调查祖先(或经历)”。对这些词，可能表达的是，kalau(仡佬)是同血族有关系的，也许我们可以把 Orang Kalau 翻译成“必须接受其家系的人”。这种翻译当然不一定用于说明它们现在的作用。另一个可能的和更可信的起源是来自 Cham 语(按：占人所操的语言，分布在越、柬、老、泰等国。古代占人曾

① 叶舒宪：《诗经的文化阐释》，湖北人民出版社，1994，第 290 页。

② 一位老年 Kalau Besar(显贵的乐师)拥有一个极神圣的称号：“莫塔赫·勒布”(Muntah Lémbu)意为“公牛(或雄象)的呕吐物”，该称号属于一个古老的马来家族，自称是预言者的后裔，来自公牛吐出的涎沫，这牛则属于一个发现神秘王子的妇女。这位仡佬——诺巴乐师，在仪式上向王者轻语的，就是这神秘的名字。

创立林邑王国，与马来人有过混血，也与中国关系极密切）。

Kalau（马来语为 Pulau），意为岛屿，按此解释，Orang Kalau 就是“岛上的人”。

此一叙源文字，猜测多于实证，浮想胜于求实，故不敢轻信。依语言学一般规律，无论是“占语”（属南岛语系印度西亚语族）还是别的什么语言，声母 K，不可能等同或置换为马来语的 P，所以 Ka 音节≠Pa 音节，Kalau≠pulau，将诺巴乐师仡佬——Kalau，解释为“岛上的人”，无从说起。

而 Kalau 确有可能读成 galau，或 galor，在马来语中，galor = galur，有“关系”、“联系”的含义。如 susur galur：家谱、家族关系；Menggalur-galur：追溯、追究以往关系；menggalurkan：详叙前因后果、前后经过。从这个词来说，“它同血族有关”是对的，诺巴乐师的确是血缘相承，必须接受其家系的人。但著者以为，仡佬（Kalan）之名，可能还有更久远的另外的解释。

中国古代史籍，曾记有南方一民族，其名“土獠蛮”（《云南记略》）、“仡佬”（《炎微纪闻》）、“秃刺蛮”（《元史》）、“獠”《新唐书・南蛮传》、“噶獠”（《六祖坛经》）、“乞獠”（《老学庵笔记》）、“乞獠”（《宋史・西南溪洞诸蛮传》）、“乞獠”（《溪蛮丛笑》）“鸠獠”（《华阳国志》），等等，中国民族学家苗逸夫曾著文证明，[①]这些名称是同一民族名称的异写异读，獠、僚就是乞獠或仡佬，也就是马可波罗在《游记》中记载的“土僚蛮”——Toloman 或 Coloman，中、西方学者大都认为 Toloman（土佬蛮）也可读作 Coloman（仡佬蛮），佬或僚（獠）是省称，其文化特征是鼻饮、竹筒耳环、腰布、茅花被、干栏式住房、男子左衽、露发、染唇、漆齿、儋耳、纹身、赤足、打牙或凿齿、使用铜鼓、生育有“产翁制”、竖棺葬等。其名称的第一音节“仡”（葛、洁、乞）是古复辅音造成，“獠”应该在古代读成 tlog，中古以来则失掉复辅音，读成 lau 或 tan。贵州省安顺地方有所谓“披袍仡佬”，调查者认为他们自称的是 glao，芮逸夫先生把它考订为 klao。所以，马可波罗记下的 Toloman，就是 Coloman，也就是 Kalauman，因为汉藏语系各语族语言中，存在大量的 o-u 互转、a-o 互转、k-g 互转的现象。马来诺巴乐师的名称，我有意译写成汉字的“仡佬”，意在暗示 Kalau 的来源。

今之中国西南如四川（有南平僚）、云南（有濮或白族）、广西（有僮族即今之壮族）、贵州（有夷僚以及分支很多的仍称为僚或佬的民族）都有古代僚人后裔分布，是南蛮的一支，又可归入百越，后来又混入百濮血统（古有的“濮獠”一称可证）。有关诺巴乐师“仡佬”——kaLau 的来源，一些传说讲，他们来自海外。那么，亚洲南部大陆古民族“僚”——仡佬，是不是就是作为神圣乐师的 Kalau 呢？这并非臆测。

自新石器时代以来，自北向南有三次大的民族移动文化波，几千年间从未间断地拍打着东南亚地区，他们主要是蒙古利亚黄色人种的三大语系人民，后来又融入当地文化，形成今天的东南亚民族。

---

① 芮逸夫：《僚（獠）为仡佬（仡獠）试证》，载《东方杂志》。

第一文化波，移动的是华南古马来·波利尼西亚语系民族，主要是百越种群。通过漫长的适应和混合，形成今天的原马来人(Proto Malayu)和新马来人(New Malayu)。这一波大约在公元前2500—1500年之间。

第二文化波，是孟·高棉语各族(属于南亚语系)，从中国云南出发向东南亚迁徒。时间约为公元1—1600年间。主要有中国史志上的百濮种群，形成今天泰、老、柬各国民族。

第三文化波，主要是汉藏语系各族南下，包括暹罗、佬(寮)、掸、傣各族，都是这一波的产物。他们南下移动的时间跨度大、梯次多，形式复杂，主要是从公元初—1400年，而藏、缅语族(氐羌系)，壮、泰语族(百越系)均含入这一移动波中而影响及于今天。① 以笔者认识，诺巴之传入马来西亚虽在15世纪，但其乐师Kalau，则早就存在，因为在诺巴之前，马来人也有自己的音乐，例如古老的夏连特拉王朝(Shailendra)和室利佛逝(sri vijaya)王朝“当然地拥有他们自己的乐队”。有论著指出：“Orang Kalau与其乐队，是一种古代的几乎被人忘却的祭礼的典型代表。在前伊斯兰时代，毋庸置疑，他们是祭司，狂热的吟诵者以及皇室家族的守护人。”②仡佬——Kalau作为自己远古族源——祖先，无疑是极神圣的，今天的马来人集体无意识中始终保留了一个甚至他们自己也没有理喻到的线索——他们来自大陆，他们是Kalau——百越或百濮的后裔。正因为如此，Kalau才被解释成“与血缘有关”的词和与追溯祖先有关的含义。

Kalau——仡佬作为乐师的神圣性，不仅与权力、神灵、魔法有关，而且也与祖先有关。许多民族的神圣乐师甚至就是部落头人、寨老，掌握着种族繁衍、祸福、丰歉、兴衰的人物，岂非与诺巴乐人可作同型、同功能观？

四、神圣数字与再生仪式

“不论是在史前社会还是文明神会，普遍存在着这样一种奇特现象，某些数字除了其本身的数字计算意义之外，还兼有某种神秘的、非数字的意义，或者说兼有某种神圣性质的。人类学家给这类数字起了种种名称，如“圣数”(Secret Number)、“模式数字”(Pattern Number)、“巫术数目”(Magic Number)或“神秘数目”

① 王民同：《东南亚民族的来源和分布》，载《云南昆明师范学院学报》，1984年第2期。[唐]张九龄《曲江集》有“獠子”一称，[晋]张华《博物志》、[唐]段成式《酉阳杂俎》，也有“飞头獠子”。另外，在婆罗洲，广泛地流传于华人中对当地土著民族的俗称——“拉仔”，有人指出，实指“獠(佬)”或“獠子”，是否也可看作是“仡佬”南下的旁证呢？蔡宗祥著《伊班族历史与民俗》(中文版)，Miri，sarawak，详见砂捞越(Sarawak)华族文化协会出版，1992。

② [马来西亚]W. Linehan：《霹雳州诺巴仡佬人》，梅晓云译，1980。

(Mystic Number)。"[①]例如"4"(为古希腊毕达哥拉斯学派崇拜);"3"、"5"、"9"(为中国民间俗信推崇)、"10"(阿拉伯人创十进位制[②],也是周期性原则)、"12"(为天数、圣数、也是十二宫、十二律)、"7"(《圣经》中有将7作为模式数字的例子,如7为休息日,7公7母、7天、7月17日。7为古希伯来人和巴比伦、苏美尔人,甚至非洲、美洲人所推崇,中国也有极多例子证明:大陆古文化也曾以7为圣数)。正如一些学者指出的,神圣数字对于文化解读的人类学研究极具意义,并不例外的是,作为国家仪式的诺巴音乐,也有它神圣的数字。例如:

"1"(一根指挥藤仗)

"9"(Nau-bat 本义为9件。有的地方,苏丹的诺巴乐曲 man,最多止于9次循环。)

"7"(《马来纪年》记叙了苏丹死时禁止诺巴7天,登基奏乐7天。)

"4"(9件乐器被分成4+4+1,即4件平凡的、4件神圣的、1根指挥权杖。苏丹的诺巴乐曲 Man 最少不少于4个循环。另外,也有关于阿拉伯王者在诺巴中用40面鼓的记载。)

这其中,最重要的是7这个圣数。

按文献所说,苏丹莫汉默德在听到彭亨州王公死讯时,曾禁止诺巴"7"天,同时派人去宣布新的继任者阿布都·贾买尔,后者的登基仪式举行了7天7夜。另一部文献说,作为葬礼,苏丹"7"天不使用诺巴。为什么王者的死与生(新王加冕与驾崩)都与7有关?另两个与诺巴有关的细节极少有人注意到。R. J. Wilkinson 威金森曾提到,霹雳州苏丹在他的就职仪式上要穿戴华丽的王服,在乐队的演奏中一动不动地坐着。乐队要演奏若干个"man"(曲调)以及一定的遍数,而苏丹则要根据自己所能坐住的时间来规定"man"(曲调)的数目。最多不能超过9次,最少不能少于4次。M. K. Z. Z 艾德丽丝在一篇研究诺巴的文章中记述道:在过去的霹雳州,国王尚未即位时,有一种仪式叫"塔布金"(Tabal jin),王储须端坐在王位上观看诺巴的演奏,他必须设法不眨眼直到仪式结束。据说能不眨眼的国王有较高的神力,在位时间也会长些。

这两个有趣的细节具有研究的价值。

在中国学者叶舒宪的著名研究中,"7"作为圣数具有跨文化、甚至是跨时间的意义。在苏美尔、巴比伦、希伯来、中国等古代文化中,"7"具有宇宙常数的意义,与创世神话密不可分,以至于"凡数重复到7便可产生某种神秘力量或法术性质"。如苏美尔史诗《吉尔加美什》中,大洪水到第7天退下、人终于获救;巴比伦神话大洪水故事中第7天船就造好了,水势退下;希伯来《旧约圣经》定7日为主日、安息

---

① 叶舒宪:《中国神话哲学》,中国社会科学出版社,1992。

② 同上。

日;6年耕地,第7年休耕;诺亚方舟故事中,第7天放出鸽子,洪水退去,人类获救。在中国,汉族女娲神“一日70化”(70是7的倍数);苗族、纳西族、彝族等南方民族创世神话中,也有7天、7兄7妹、7次等数字的神秘用法,更有(荆楚岁时记)中的“人日”风俗,即正月一日为鸡、二日为狗、三日为羊、四日为猪、五日为牛、六日为马、七日为人,并且要食7菜羹,剪彩为人登高赋诗以为庆贺。至今,南方还有正月初七放烟火爆竹过“人日”的习俗。中国古俗中,也是7日造人的,它同中国的创世神话有关。①

我们在本章的开篇就提到,马来诺巴仪式,正是以现代马来社会的政治结构重复着古老的神话结构,在诺巴中,深伏着神话思维的古老线索。

马来王族诺巴仪式,之所以要以“7”为循环周期,死(王者驾崩)和生(王者登基)都要停或奏7天诺巴音乐,是因为王者的死和生,代表着社会的一个重要周期,也象征着自然界的一个循环结束,新王的产生,实际上是以仪式的象征表示王权的再生。但是,这还没有深入神话思维,王者肉体的生与灭,是显而易见界定着社会的一个循环。问题是,为什么要以7为周期呢?我们似乎可以从当代诺巴仪式中“翻译”古代马来神话中含有的与“7”这个圣数有关的内容,再与其他7圣数神话作一跨文化通观。因为:

> “一个神话不是从它所反映的当代或古代的制度中取得意义,而是从它在一个转换群(a strasformational group)里与其他神话的关系中取得意文。”②

诺巴的制度与7有关,它在同构神话中可以找到关系并取得意义。

原来,7与创世神话相关,它是宇宙生成、世界创立这类神话的结构素。现代马来王者,正是古代神灵的化身,其生也为光明(不眨眼意味着光、象征着生、表示在位时间),其死也为幽冥(闭眼意味着黑暗、象征着死、表示王权的丧失)。王者死去,禁乐7天,意味着新生的到来;王者即位,奏乐7天,表示其在位的必然周期。诺巴大鼓每天晨、昏的信号,昭示着光明与黑暗的循环,暗喻着生命的兴衰周期,甚至象征着万王之王——太阳神的行巡往返。而诺巴乐师每年最重要的工作,是复

---

① 叶舒宪:《中国神话哲学》,中国社会科学出版社,1992。又三国时代吴人徐整《三五历记》述盘古神话,其一日九变,以自己血肉之躯化为世界及万物,并且说:“数起于一,立于三,成于五,盛于七,处于九。”也是极神圣的数目,与创世神话有关。

② 列维·斯特劳斯:《生食与熟食》(英译本)。纽约,1979,第51页注5。引自叶舒宪《中国神话哲学》。L.斯特劳斯在《神话的结构研究》中也表达了同样的思想:“一个神话的真正的构成单位不是那些孤立的联系,而是一种关系群,这些关系只有作为群体才能付诸应用加以组合,以便产生意义。属于同一群的关系每隔一定的间歇便会历时性的出现。”

原诺巴仪式，请神供奉，祭祀乐器，据说是为了加强王权，若不进行此一神圣过程，王者就有灾祸。原来，诺巴仪式成为了一种特殊力量，它可以用来界定自然界的周期（年：生死兴衰枯荣），强化神王的功能，更新自然与社会的周期。神话学者艾丽亚德指出：

> “对我们的研究来说至为重要的事实是：除开社会经济结构和文化背景方面的差异，远古民族都确信世界必须年年更新，而且只有效法某种模式进行活动才能带来这种更新，这种模式为创世神话或为在创世神话中起着重要作用的一种起源神话。”

显而易见，“年”在原始人中有多种理解，“新年”的日期也因气候、地理环境和文化类型方面的因素而有所不同。但是一种循环的周期，即一段有开端有终结的时间总是存在的。人们用一系列的礼仪活动来标志此一周期的终结和下一周期的开端，目的就是使世界更新。”[①]神话中7日造人、7日创世、7日而混沌死（也就是宇宙生），正是一种创世、再生、循环的模式，仿佛数到7就有一种魔力似的。在创世神话的哲学本质和构思逻辑中，神圣数字实际上架设了一个立体的宇宙模型，纵向模式（时间维）横向模式（空间维）往往与圣数相关。在诺巴仪式中出现的神秘数字也正提供了这样的例子：

它以“7”为循环周期（人的再生与死亡）；以“9”为时间性质的维度（王者在位长短以9“man”—乐曲为标志）；又以“4”为空间方位（二者所定诺巴“man”的最少次数，王权布及四方）；而晨昏击鼓和岁首祭诺巴则表示自然界的小周期（天）与大周期（年）的新生，眼的开闭象征着光明与黑暗、生与死、在位与逊位的二元对立。

究其实质，乃是对太阳的运行、循环模式的神话性模拟。

神话塑造了文化模式，而文化模式对人的行为又有规定性，这种古远的神话思维积淀在马来人民的深层集体无意识中，而以诺巴复演着虽失其神，却仍留其要义的再生仪式，体现着“永恒回归”的恒久追求，因为永恒回归是一切宗教、仪式和神话的一个基本主题和模式。

五、诺巴的神灵系统

诺巴作为一个特选的文化单元，具有文化复合的性质。它从中近东传人马来社会，必带有伊斯兰文化的因子；又遇到前伊斯兰时期早已印度化的马来王朝，则不可避免有印度教影响；而作为马来固有文化的泛灵信仰，却沉入社会深层，虽不

① 引自叶舒宪：《中国神话哲学》，中国社会科学出版社，1992。

占主流却仍起作用。所以，诺巴的神灵系统决不是单纯的，它也反映这一文化单元在文化上的复合性质。

诺巴的主神有三：安拉(Allah)、萨克蒂(Sakti)和道拉(Daulat)。让我们按历史时序来分别阐述这三个神灵。伊斯兰教是晚于当地泛灵信仰、也后于印度教来到马来地区的，我们先从安拉讲起。

安拉——Allah，是伊斯兰教唯一神，也称真主。《古兰经》(Al-Qur'an)说："除了安拉，再没有神。"安拉创造了天地、支配着日月、普降甘霖、救民水火。他既无对手，也无子嗣；绝对权能、无始无终；给予生命也毁灭生命，保卫和平也带来战争；至善至美又掌罚行刑。《古兰经》还告诉我们，人生有限，无地有终，今生无望而寄托来世，但万物毁灭后，号角一响，原来有生命者又将复生。

按伊斯兰教哲学，安拉本身充满了矛盾，如完善的安拉(神)与不完善的世界(人)的矛盾；意志自由与前定因果的矛盾；本质(安拉的永恒)与现象(有限的物质)的矛盾；毁灭与再生的矛盾；善(明)与恶(暗)的矛盾；和平(生)与战争(死)的矛盾；幸福(信仰安拉)与灾难(背离教义)的矛盾等等，表现出古代二分的世界观的"二元对立模式"的强烈影响。

Sakti——萨克蒂，在马来语中的意思是：超自然力、神力、魔力、神话、神通、灵验、圣地等含义，这个来自梵文的词，其实还是更多的意义。Sakti 是印度教湿婆(siva)派最崇拜的女神之一，又称性力女神，有 7 个化身，每个都住在一朵莲花里面。也是印度古代密教修持必须进行的"五摩"之一(Pancamakaraare)。[①] 作为印度教三大神之一的湿婆，是司创造与破坏、艺术与死亡的大神，代表互为因果的生与灭，而其妻则有不同显现：雪山女神(帕尔瓦蒂)、难近母(杜尔迦)、时母(伽里)、性力女神(萨克蒂)等。湿婆教派有一种原始信仰，即认为女性是一切创造的根源，性力是一切存在的原始动力。[②] 它以"林伽"(男根)与"瑜尼"(女阴)为合一体造象，体现互相敌对又互相协同的创造力量，"在性力崇拜的神话中，源于原始母神崇拜的，最古老的观念得以复振。"[③]湿婆——男性的，破坏的战争之力，提毗——女性的、创造的、和平之力，在 Sakti 崇拜神话中得以结合。在马来文化中，这显然是前伊斯兰时期遗留物。当伊斯兰教成为马来社会主流文化时，更早的印度教神话观念则被压抑而潜入民俗文化深层。今天马来乡间虽不大可能再有"性力"崇拜，但 Sakti 作为创造之力、光明与福祉之力的俗信还是存在。例如在丁加奴州鲁鲁

---

① [印度]德·恰托巴底亚耶：《顺世论·古印度唯物主义研究》，商务印书馆，1992。*Lokāyata：A study in Ancient Indian Materialism* Debiprasad Chattonadhyaya，New Delhi，1959.

② 黄心川：《印度教》(《中国大百科全书》"宗教卷"条目)，中国大百科全书出版社，1988。

③ [苏]谢·亚·托卡列夫：《世界各民族神话大观)，国际文化出版公司，1993，第 730 页。

当贡(lu-lu Dungun)地方的乡下，一些老人常演奏一种半竹管形拉琴边唱边舞。这件乐器名叫“努尔·萨克蒂”(Nur Sakti)，为一老人 Tod gening 所发明：传说其妻昏睡 7 日而梦日光，遂孕胎，生下五人、一虾、一鸟。(注意，这也是 7 日创世造人神话)故造此乐器，名为“光之魔力”——Nur Sakti。此足证马来文化深层印度教的深远影响。① 而诺巴仪式的音乐，则以“man”(曼)为概念，一个 man，是一段曲调。有人认为，它也来自梵文，与印度教有关。不论将 man 解释为有神圣咒力的 mantra“曼陀罗”，还是解释为古代梵文吠陀(Vida)经典的唱赞 Saman“莎曼”，总是与印度教有关，并且按古代哲学，saman 或 mantra 与“瑜尼”——Yoni 相关，而瑜尼却是“子宫”的意思。所以，说诺巴中的 man 与 sakti 女神，与性力崇拜的湿婆教派有内在联系是可以成立的。

至于“道拉”——Daulat，我们在本章第一节关于诺巴用词的意义结构分析已经指明，它是马来人自己的精灵，具有内部二元对立的结构，此不复赘。

不难发现，诺巴的神灵系统，也反映了这一文化单元的层叠复合性质，同时，也体现了诺巴的内部二元对立的结构。而这对我们这一章的研究具有重要意义。

结　语

本章开端曾指出，文化的断片与文化的整体，存在一种全息性相似的关系。我们分析了诺巴的语义结构、诺巴中各文化要素的内涵，诺巴的神话与神系，结果发现，它们的结构竟是同一的。因为，文化本身也可以被看作是一种巨型的语言，按结构主义人类学观念，“构成语言的要素与构成整个文化的要素具有同一的类型：逻辑关系，对立关系，关联关系等等。从这一点来看，语言似乎为那些分别与文化的不同方面相对应的更加复杂的结构奠定了基础。”我们所描述的诺巴的文化结构(语言的、器用的、信仰与禁忌的、神灵的、神话的等层面)与马来社会文化的整体特征惊人地一致，以至于从某种相当高的程度上，证明了结构主义人类学所说的：语言、神话和文化的三位一体，这三者竟是异形同构的东西！② 这也就是本书作者在纵向和横向上描述的马来西亚文化的层序结构和文化脉胳，它全息性相似地反映在诺巴音乐仪式中。

诺巴，成为了我们了解、观察马来文化，马来西亚社会的最佳角度。作为这个国家、这一文化的缩影，诺巴的意义是自不待言的。

(原载《星海音乐学院学报》，1999 年第 3、4 期)

---

① Teater “NUrsakti”，Kementerian Kebudayaan，Belia dan gukan Malaysia.

② 参阅叶舒宪编选：《结构主义神话学》，陕西师范大学出版社，1988。

一个自我传承的故事

——一项音乐人类学个案报告

周凯模

民间在“自我传承教育”上一直在探索。丽江纳西族为东巴文化传承的事实就十分感人。

这些年来，学术界有一股东巴文化热。东巴文化源于纳西族民间信仰东巴教，东巴教与藏族本教有很深渊源。东巴教的经文使用一种独特的象形文字记载，最初引起学术界的兴趣的，就是这古老的东巴文字。据纳西学者戈阿干老师说，这文字书写保存着至今仍可以诵读的几千卷不同门类的东巴经典籍，同时还传承下一套形貌多姿、内涵丰厚的三四十种祭奠仪规。通过这些典籍和仪规对古羌文化渊源的考察，它与中原夏、商、周文化中的自然崇拜、祖灵崇拜关系深远，而那些在中原早已消失的祭祀典籍(因秦始皇的焚书坑儒等)和仪式，在纳西民族文化中依然顽强地存活着，并世世代代靠父传子、子传孙或师徒口传身授等方式在活的仪式过程中传承下来。

20 世纪 40 年代末，丽江太安县一个仅有五十来户纳西人家的村庄，就出现过 32 位东巴(东巴，主持东巴仪式的祭司)，可见那时东巴文化普及的程度。但从 20 世纪 50 年代初始，因一位大东巴受冲击自杀后，纳西民族自然传承东巴文化从此受到极深的挫伤。可是人类有传宗接代、向后人传递精神财富的强烈本能，据戈阿干说，他所接触的老东巴没有一个不巴望将东巴文化传给后人。一个 80 多岁的老东巴靠人接济也要将他远方的孙子接到身边，除管理孙子的衣食住行外，就传授他东巴文化。作为纳西学者，戈阿干老师比别的学者都更深刻、更自觉地意识到这个传承问题的重要性。他走访各地东巴，收集了许多东巴典籍。直至 20 世纪 80 年代初，丽江东巴文化研究室正式聘进几位老东巴，十几年来，老人们为研究所留下成百上千卷东巴经典并进行了翻译，这是了不起的功德。可是老东巴说：“光抄在

纸上读在嘴上无济于事。”学者们知道典籍不变成活的仪式是“博物馆文化”，而不是真正的民族文化实体。又是戈阿干，除到处寻访能将典籍复活、身体尚健的东巴外，还奔走于政府、学术部门之间，呼吁将经典变成活的仪式，用声像记录下来以示后人。其中有个有意思的插曲，因受挫伤而使东巴锐减的纳西民族，仍然没有动摇对本族信仰的信念，他们借用现代手段，用在研究所的老东巴录制的经文磁带依然进行着他们的祭天大礼。然而，没有活的祭祀舞蹈的仪式终究不是完全的仪式，由政府、文化部门、学者、东巴共同组成的“东巴舞谱和舞蹈”摄制组终于成立。20 世纪 90 年代中期，一套《祭天》、《祭丁巴什罗》、《祭风》等主要东巴仪式的录像片终于拍摄成功，其中的艰难酸辛，只有参与者最清楚。

当半世纪坎坎坷坷从古老的口传身授，从民俗活动走向专业研究机构，走向借用文字、声像手段进行传承的方式一一尝试之后，深谙民族文化精髓的学者意识到，经典的书面化和声像化并不能还原民族文化。如何让民族文化真正“活”下来，这又是一个课题。于是，“办学”的方式提上议事日程。丽江县博物馆开设了一个东巴文化学校，据戈阿干老师说，讲课的东巴很少，大部分是学者去讲民族学、宗教学之类“汉文化课”。我想这是一种方式。但如何把东巴经唱活在人的脑子里，东巴仪式复活在人的身体上，这是办学的根本立足点。随着观念的深入，学者们终于开悟，还是老东巴在本土带徒弟（学生）这方式是真正能复活民族文化实体的有效方式。戈阿干又千辛万苦地与有共识的老东巴一起，在两个有条件的自然村办起了舞谱和仪式传承学校（据戈阿干老师说实际是学习班）。

那年我去拍摄东巴文化有关资料，见到了戈阿干和舞谱学校的老师及部分学员，当我对他们进行采访的时候，他们所讲的事（如前述）深深打动了我。说是办学，什么都没有，就是戈阿干老师自己赞助了他们 1000 元钱，提供了 20 套五佛冠、5 本载有 45 种象形文舞谱的书。学习班其中一个办在丽江下束河的一个纳西族自然村，全村 120 户纳西族，清一色的。村长非常支持，自任校长，另有两位东巴（和文贞，68 岁；和国相，56 岁）分别任诵经和舞蹈以及教东巴文的老师。我凭直觉明白这是一个真正可以复活东巴文化的传承基础。因为，民族文化传承的基本条件这里全部具备：

1. 传承基地在本乡本土；
2. 传授者是本民族核心的文化传人——东巴祭师；
3. 被传授者——自愿的本民族后裔；
4. 组织者——本民族头领（村长）；
5. 有从事民族文化传承的本民族学者和专业人类学者参与。

戈阿干老师是纳西人，对把握民族文化精髓和督导起着关键的作用。我决定去村里考察。考察前，我专门去找戈阿干老师做进一步采访。戈阿干老师说，现在有五花八门的民族文化传习所，有旅游文化的，有把艺人从本土调到城里搞“动物

园”式的，但多少年实践证明，只有本乡本土的自我传承，才是真正保存活的民族文化最本质的方式。这十年来，在我身边发生的数件“民族文化传习”的事实，和各国人类学家、教育学家对这些事实的看法和评价，给我许多教训和启发，我听懂了戈阿干老师的话。他说，我们办这样的学校是搞民族文化最实质性的事，比写多少专著还功德无量。纳西族对自己的文化那种发自灵魂的热爱和沉醉深深地感动着我，我明白，这就是民族文化生生不息的根啊！凭一种职业本能和真挚的敬意，两天以后，我风尘仆仆赶到村里，老东巴和文贞大爹汉语不好，冷不丁见到我，直拉着我的手断断续续地说：你来了，真没想到，你当真来了……那双粗糙、温热的大手，传递着不同民族共同挚爱民族文化的信任和相通，我的眼睛一片模糊，我知道老人对我寄予了多大的期待。村长向我介绍了开学时报名的盛况：“丈夫给妻子报，妻子给丈夫、儿女报，小到10多岁，大到60多岁，没想到那么多人报名，后来选了30人，经过一段时间培训筛选，现在有15个正式学员。白天干农活，每晚上学两个小时，雷打不动。老师没工资，一人还交200元赞助办学。”民族文化怎么会消亡呢？面对这样的事实和这些淳朴执著的人们，心里一阵感动，一阵愧疚，感动的是他们那强烈、自觉的传承意识，愧疚的是我们学者一天在书斋和课堂上大讲教育理论却经常忘却这些在“教育”第一线的艰苦探索者。我想我应该为他们贡献一份心意。晚上，我与村长、两位老师和学员都见了面，看了他们上课之后，我建议他们：(1)制定教学计划；(2)撰写教材；(3)在本村修建东巴宫(祭祀中心)作为校舍和实践基地；(4)设定培养目标——这一切是为学校的发展考虑。当我临走时，村长兼校长，这个47岁的高高大大的纳西汉子，拉着我的手流泪了：“小周老师，帮帮我们，这是功德。”村长一心要为全村纳西族积德，我感动，只是拼命点头，一个字也说不出。

我决心把这个学校作为“自我传承”实验基地之一，以这个名目对她进行实际意义的资助和参与。参与的意思是共同建设，不是指导，更不是指手画脚以某种“专业规范”去“改良”乡土文化。文化是要发展的，但这发展必须基于各民族主体的自我选择和创造。人类学者的职业道德告诉我，主位和客位、局内人和局外人在本土的共同参与是智慧和文化的最佳组合，其中，共同目标在感情和思想上的认同又是最基本的前提。我再一次去到村里，具体商议有关教学计划等事宜。这方面的设计尤其要谨慎，随时要警惕不能偏离办学的根本宗旨。初步与村长、老师商定，学校命名为“东巴舞谱传承学校”。但我也指出，舞谱转化成活的舞蹈固然重要，但舞蹈如果不活在仪式之中，其意义就不大，他们也懂得。我们初步草拟了这样的方案：

1. 教学计划

a. 学制：一年半，分三个学期；b. 教学进度：一学期学15套，三个学期学完45套；c. 招生人数：15—20名不等，年龄一般在35岁以下。

2. 教学内容

a. 东巴舞蹈；b. 东巴经唱诵；c. 东巴文字和舞谱；d. 东巴经典和仪式

3. 教学方式

a. 舞蹈、仪式学习：口传身授；b. 唱经：口传；c. 经典文字：识读、书写。

4. 教材撰写

不修改任何原经典、舞蹈内容，只按教学进度，编写分期内容，用东巴文和汉文"汉语"撰写。

5. 教学目标

学员需掌握：a. 45 套东巴舞；b. 唱诵有关经文；c. 识读书写东巴文；d. 掌握主要祭祀仪规。

6. 教学实践

不失一切机会参与一切民俗活动和文化活动，争取祭祀实践。

7. 学员去向

最好的尖子留下协助老东巴任教，其余的像古时候一样，在民间从事民俗活动，也可以到各旅游点从事东巴文化表演，传播东巴文化。

所有老师和学员平时除上课外，依然务农或从事自己的职业。

8. 校舍建设

确定该村康熙年间的一座年久失修的寺庙为校址，厢房作教室，推倒庭院后墙与墙外斜坡上一棵千年杏树（这千年老树有信仰意义的象征含意）连结，在树旁修一祭祀神坛，为村民祭祀和学员练习祭祀所用，庭院就是练舞场。

校长不知从何处弄回两个石狮子置于庙门前，颇有气势，这气势让我感受到他们办学的决心和恒心。

1998 年 12 月，美中艺术交流中心请福特基金会副会长和中心副主任到云南考察我们的合作项目，我带他们去到村里，副会长见到老东巴给学员们上课的情形，激动不已，说这是她在全世界看到的有关这种传授做得最好的地方。村长、老东巴和学员们、村民们都很激动，我静静地站在一个角落摄下了这一切，我悄悄地流泪了——为这个纳西族村民为他们自己的文化所做的一切。

副会长说，她要把这些资料带给福特基金会所有的董事们看。

1999 年 1 月，美中艺术交流中心主任周文中教授特地从美国去了那个村，对立足于本土的传承方式给予了充分的肯定和高度赞扬。同时，我们送去一点资助经费。

1999 年 6 月，我又专程从广州赶回云南，为村里送去一笔较大资助经费帮助他们撰写、复制东巴文教材、制作部分教具（祭祀仪式的道具）等，并再次确认办学发展计划。

同年同月，周文中教授再次到该村考察，决定将该村作为 1999 年 9 月与云南省政府共同举办的"经济、社会、生态与文化协调发展的国际研讨会"大会的考察点

之一，周先生说，美国副国务卿也将来参加大会。

我和校长、老师共同制定了一个三年计划，成果将是：

1. 培养学员30人左右，每人掌握45套东巴舞和主要祭祀仪规，并会识、读、唱、诵东巴经文；

2. 出一套根据教学进度编撰的东巴文、汉文双语教材。

一开始希望不能太多，可能的话，到时请美中艺术交流中心和福特基金会以及有关方面人士和专家出席毕业典礼。

最后想说：中国本土的音乐观——"乐"，本身就指音乐(唱经)、舞蹈、仪式三位一体的艺术形式，作为音乐人类学者，虽然参与的是办"舞谱学校"，但从本质上讲它仍然是一种音乐人类学的实践行为。

我在想，这种实践和参与对民族音乐教育体系的建设可能有一定参考价值。

(原载《中国音乐》，1999年第4期)

红河采风纪行

周凯模

小 序

云南素有“歌舞海洋”的盛名，而靠滇南的红河地区，则是彝族、哈尼族的“歌舞之乡”。那里的山水奇异壮观、民族质朴善良；那里深藏着数不清的奇风异俗、流传着唱不完的美丽传说；那里充满了大自然的诱惑、也充满了人性的诱惑。我曾在那里作为知青和文化干部生活了七年，将女孩儿最美好的年华奉献给了那片神奇的土地。离开多年以后，心里最圣洁的一缕思念，依然留在那温暖的土地上。这次考察组的另一位成员老薛虽然一直主要搞汉民族的音乐民俗研究，但对少数民族风俗也有研究并一直十分向往，曾专门组织过丽江纳西东巴文化的调查和拍摄。这次与云南“大山的精灵”哈尼、彝族的混血后裔克里先生和我一起组成考察组，也是个占尽“三合”的理想搭档：当地居民和本土学者克里、在云南生活多年的民族音乐学者小周、文化中心北京的音乐民俗学专家老薛。难怪后来克里说，这是田野考察最理想的组合，不知修了多少年才有这个缘分。克里的话总是令人感动。

我们这篇考察实录报告，就是这份感动的真实记录。文章分四个部分：一、写景，通过红河谷和哀牢山地理、人文景观的描述来展示当地民族文化；二、写人，主要是对富有传奇色彩和具有典型意义的向导兼翻译，进行一个个案调查；三、写事，介绍哈尼山寨的音乐风情及现代文化对它的冲击；四、写乐，通过分析垤施歌舞的艺术特征及蕴含其间的文人态度，暗示民族文化的时代特征。盼望读者能和我们一起经历这次田野考察，并和我们一起分享哈尼族、彝族带给我们的感动。

一、穿越红河谷

夏日高原，炎热中居然还裹着阵阵清风。我们乘坐着一部性能良好的越野车从昆明径直南行。绕过水波渺渺的滇池，途经景色秀美的抚仙湖，一路坦荡，直达通海。下午时分，进入石屏县山区，这里是红河州境内崇山峻岭的滇东高原边缘地带。越野车在崎岖的山路上爬行了一个多小时，向着深幽的红河谷底盘旋而下。司机关闭了引擎，让汽车在山道上无声地滑行，车窗外的山色云天默默变换着颜色，只见仙境般的云雾在山间盘绕，两岸的山峦在缥缈的云雾中时隐时现。山并不陡峭，缓坡而上，层层叠叠，一直插入天际深处，高得让人目眩。车，慢慢地在静谧的云雾中穿行，转过山弯，忽然，由远而近传来咆哮的水声，只见一条卷带着红色泥土的巨流，犹如一条红色长龙，从翠绿的峡谷深处奔腾而来——这就是红河！

红河发源于滇西北大理境内的梁王山和花判山。山水在蒙化县合流后，朝着东南方向，经楚雄南部地区，沿滇东高原的崎岖边缘，一路纳川聚流，直奔边界，从河口出国境，入越南，经河内，注入太平洋。这就是云南六大水系之一的元江流域，上游在楚雄境内叫礼社江，下游自元江县至河口段为元江，因河水泛红，也叫红河。红河哈尼族彝族自治州，即由这条河流得名。这条河，从海拔两千多米的山地湍泄而下，由西北向东南，在高原上切出一条千余里长的深谷。深谷北岸是云贵高原的主体，叫滇东高原；深谷南岸属横断山纵谷区，是绵亘八百余里的哀牢山。这条深谷，河州分割为南北两岸，两岸因地理条件的差异而形成两个明显的文化区域。北岸虽有大批彝族和其他少数民族散居山区，但宽阔的高原坝区居民却以汉族为主。这里交通便利，自古深受汉文化影响，近代以来又因锡矿开发而工业繁荣。现自治州首府就设在号称"锡都"的个旧市。南岸是层峦叠嶂的哀牢山，红河州的大部分哈尼人和小部分彝族人就散居在大山深处。这里因红河阻隔、高山封锁而交通闭塞。正是这特殊的自然环境造就了当地哈尼族和彝族独特的文化形态。我们要去的采访点，正是封闭在这大山深处的一个哈尼山寨和一个彝族村寨。此刻要到达的第一站，是位于红河谷南岸的红河县城。

我们的车在坡道上快速下降，两岸的山在视觉中迅速升高。当山峰耸立到极限时，车便来到谷底。我们沿着红河顺流行驶，两岸的高山似乎迅速在合拢，车子终于在山谷狭窄处的一座桥梁上跨过了红河，在南岸沿江公路上逆流而行。那又是一条弯弯曲曲的山道，直伸向包裹着美丽山雾的哀牢大山深处，绵延、绵延……突然，朦朦胧胧的大山幻化成层层叠叠的明镜，宛如天梯，从云雾缭绕的山谷一直升向浮云翩翩的山巅：那是依山而起的数百个蓄着水的田阶，这就是举世闻名的哀牢山梯田，哈尼人巧夺天工的杰作！

人们常用"梯用文化"来赞誉哈尼族艰苦创业的意志和坚韧不拔的精神，仰望

着这高耸入云的人造天梯，不禁让人忆起这个民族艰辛的迁徙史。哈尼族源于古羌人种，古羌人是三千多年前活动在中国西北地区的一个古民族，殷商时期曾被中原商族人奴役，此后若干世纪又不断遭受中原汉人和其他民族的侵扰，其中部分氐族被迫南迁，四处流散，今天散居于西南各地的一些少数民族，许多都是古氐羌后裔，哈尼族是其中的一支。据记载，公元7世纪时，哈尼先民已进入今天的哀牢山、无量山一带。南诏时期，傣族先民“白夷”北据今景东、景谷一带，大部分哈尼部族又被迫逐渐向东南迁徙，最后栖息在红河南岸这林深瘴重的哀牢山区。千百年来，他们在这远离世界的深山丛林中，劈山修田、育稻植茶、世世代代不知付出了多少辛劳，才获得了一席属于自己的生养之地。这天梯般的人间奇迹，是人类农业文明的壮丽奇观，是哈尼族征服自然、顽强生存的意志向天地的展示。

梯田给原始的哀牢山披上了壮美的人文景观，而文明的创造者却悄然隐居在山林之间。一路上，在大山阳坡的苍翠密林中，不时会探出一簇簇奇特的黑色大蘑菇——那是哈尼人的茅草屋顶，那依山而建的参差错落的哈尼山寨，和自然亲密地融为一体。哈尼人不破坏养育他们的自然，只把人类的精神作为绿色植被铺设装点在哀牢山，用梯田作为民族文化的象征来展现。

哀牢山真是山连着山，就连这里的红河县城，也是悬架在一座山梁上。黄昏时分，车终于开上山梁，我们要找的向导兼翻译，就住在县城中心公园旁边的一所古旧的小平房里。

二、大山的精灵

我们要找的本地学者叫克里。他中等个头，身材匀称，长相英俊，看上去30多岁，说一口带当地口音的普通话。见到我们时，可能他刚喝过酒，说话有几分醉意，但从那双机敏的眼睛里，我们仍然能感觉到这位当地居民后裔罕见的睿智。

克里是这里土生土长的音乐家，又是训练有素音乐采集者。他了解山里的一草一木，会讲当地哈尼族和彝族各个支系的方言。他是我们这次采风中非常理想的合作者——向导和翻译。到民族地区采访的外来学者，大都要依靠像克里这样的人。克里是沟通局外人和局内人的文化使者。1950年代以来，几乎每个少数民族地区都培养出了自己的“克里”。克里在原住民中有特殊的代表性，所以，他也是我们要采访的第一人。

克里的全名叫萨克·克里，汉语名字叫吴志明，父亲是哈尼族，母亲是彝族。他1958年出生在红河县大山深处的一个哈尼族小寨，8岁开始上小学，在附近石头寨的学校，一直念完高中。1977年高中毕业后被招进县文工队，先学跳舞、学乐器，后来编节目、搞作曲。1984年开始搞民歌集成，走遍了红河县的村村寨寨，记录了百万字的哈尼民歌。他现在是红河县文化馆的副馆长。

克里的履历看似简单，可他的生活和理想并不平凡。他说起话来慢腾腾的，听起来却有条有理。在颠簸的漫长山路上，我们请他讲述他学习音乐的故事，他说："我从10岁开始跟大孩子学唱歌、练兵器、玩姑娘。那些大孩子不能拿着找姑娘玩的乐器在村里大张旗鼓地走，如果遇到大人，他们就把手里的笛子、三弦都挂在我脖子上。那时吹笛子玩乐器不能让大人看到，笛子在家里也不能放在大人面前，因为那是谈情说爱的乐器。玩姑娘这个词在你们汉语中好像有点不雅，但它的确是哈尼人的一种习俗。意思是说少男少女已经成年，有权谈情说爱了。哈尼人的音乐天赋，都是从小在这些习俗中泡出来的。"

问到克里怎么会从文工队转到文化馆，他说：

> 刚到文工队的前两年，我们白天走路下乡演出，晚上11点演完后，我就去收集民歌、故事，学着记谱，为的是增加节目，从这个支系学，到另一个支系里就演出。当时的队长不支持我做这些事，说我是去谈恋爱玩姑娘，晚上关上门不让我进去，我就睡在外边，半夜冻醒了就跑步。后来(1979年)，县委宣传部的李元庆调来文工队当队长，他是汉族，很懂音乐。他理解我，说我很聪明。我受他的影响学会了记谱、翻译。他为了让我记谱，把我从集体宿舍搬出来，单独给我安排了宿舍。就这样一直到1984年底，文化局把我抽调到县文化馆搞红河县民歌集成，一干就是五、六年。前几年我才被正式调到文化馆，当了个副馆长。

克里是个好学的人，兴趣很广，除了足球，对世界上的所有事情都感兴趣。他学过武术、学术医道，会采药，能推拿，会给人治病。他说他收集民族音乐的同时，喜欢研究、制作、改革民族乐器。因为他会木匠活、铁匠活，什么乐器自己都能做。他凭着从小在大山里熏陶和后来文工队训练的音乐才能，学会了红河每个民族的民歌、器乐和舞蹈。他曾一个人背着行囊徒步而行，入深山采草药，遇山寨采民歌，给人推拿治病，说古道今，几乎无所不能。难怪克里说这里的人们都叫他"贝玛"。贝玛祭司，是哈尼族的高级知识分子。克里是贝玛，是音乐贝玛，也是会能贝玛。我们给他起了个名字，叫他"大山的精灵"。

克里为什么会在哈尼青年人中如此出类拔萃？除和他的境遇、机会有关之外，和他的家庭环境有没有关系？我们问起他的父母，克里说："母亲今年84岁，父亲75岁。我母亲原是国民党时元阳方向一个旅长的妻子，她能双手打枪，人们也称她为'双枪老太婆'，后来改嫁给我父亲。父亲年轻时给土司家打工，很能吃苦，土司很重用他，让他骑马去收租。建水、个旧他都去过，跑了很多地方，所以有见识。"说起父母，克里一脸的深情和骄傲："我父母的素质很高，和其他的村民不一样，对孩子们有很好的家教。我干什么他们都不阻拦，总是鼓励我干好。小时候，我们那

里大寨子的人欺负小寨子的人是常有的事。我家住在石头寨(大寨子)附近的一个小寨子,常常受气。为了不受人家欺负,从小父母就鼓励我努力学本事。”

别看克里一身的本领,表面上乐呵呵的,但他活得并不轻松。克里告诉我们:“有人说我乐哉、悠哉。这个总结比较准确,但其实我过得很苦,做什么事都很艰难。我干什么都想干好,很好强,可嘴巴上不说,只是去仔细琢磨。我想做的事一定要做,不管成功或失败。当然在决定做以前,要想到最好的结果,也想到最坏的结果,想好了就去做。”他的谈吐很温和,性情的刚毅执著却展露在眉宇之间。

说到怎样搞民歌集成,克里好像有一肚子的委屈。他说:

“红河县原是李元庆搞民歌集成,他后来调去州里,我接替他的工作。5年中,我跑了全县所有13个乡镇的许多寨子,多得记不清了。其中只有3个村公所没有跑到。很多地方现在通了班车,当时都没有,我是步行一个个走过来的。家里妻子也很苦,1985年有一次我出差刚回家,第二天她就生下了孩子。我陪了100天,又开始跑下来收集。”他接着说:“搞集成的过程中还经常被人误解,老婆误解,组织上也误解,说我出去玩姑娘。那年在垤玛乡腊合村公所一带收集,当地人没见过录音机,害怕,我就花时间和他们混熟。那天给大家录音,到凌晨四点钟时只剩下一个少妇,我给她录了音。后来她丈夫告到县长那里。文化局找我调查,我拿出录音资料来,他们才没话说。”

克里有自己的远大理想,有对人生道路的不断追求。他怀才不遇,不安于现状。改革开放之初,他曾报考音乐学院,成绩不错,可因为单位过去的什么人设“卡”而没能去成,最后只好放弃了上大学的希望。后来的市场经济又给了他一线生机。当他说起外面的所谓“景点文化”还有什么“茶馆文化”、“歌舞厅文化”、“酒吧文化”、“舞台文化”这些连我们城里人都还陌生的新名词时,显得格外兴奋。因为他曾组织表演队打入上海,为饭店做伴宴表演。又曾远涉海南,在那里的民族村蹲点演出。这里面有他的成功经验,也有他的希望和理想。

克里饶有兴致地给我们讲述了他的这段“光辉历史”:

> 1994年,我带队去呼和浩特参加调演,路过去北京看了歌舞厅,开阔了眼界。当年的12月我就组织了“江外民族艺术团”到上海云都大酒楼进行伴餐演出。我带了10个人出去,大部分是县文工队的演员,表演我们文工队的民族歌舞节目,我自己也编了一些,用录音带伴奏,演出效果非常好。上海电视台1995年春节联欢晚会上还报道了我,可以说,我在上海已经家喻户晓了。这次外出是昆明有个经纪人给办的,订了半年的合同,期满后就返回县里继续工作了。我出去不拿县里的工资,还给演员们发工资。
>
> 1996年我又组织了“红河民间演出团”去海南,在海南通什市“海南中华民族文化村”演出。3月份出去,干了9个月,11月份返回。这次的队员除了

两个是县文工队的专业演员,其余都是民间来的。这次是表演“景点文化”,演出民间歌舞。头三个月很受委曲,他们老总要搞舞台艺术,我的队员来自民间,只好组织队员拼命练功,三个月之后大部分队员能演舞台节目了。结果,我们的节目最受欢迎。文化村里我管哈尼族村和彝族村,其他各个民族表演队的节目没人胜过我。为什么?虽然我的队员中有两个漂亮小妞,但我不像其他民族表演队那样给老总搞美人计,我们卖艺不卖身。我坚持用艺术、用劳动取胜,是我的节目征服了游客。因为我了解很多个民族的文化,了解他们的想法,所以我能超越他们的(民族)局限性。海南人说我是奇才、是怪人。

克里继续着他的故事:“我带出去的人都不想结婚了。她们明白外面的世界很精彩,我认为这就是提高民族素质的一个有效措施。民族文化可以走向市场,宣传的同时创造经济效益有什么不好呢?民族文化要和经济接上轨,才能更好地保存。因为我带出去表演的队员,从景点文化中都真正体会到他们的民族文化是有价值的。我应该为我的民族去办些事。民族文化消失了,这个民族就没有了。一个人、一个民族不能有狭隘的民族主义,别人、别个民族好的东西一定要借鉴、要学。一个人不管什么,多会一样就有一样的好处,学了别民族(如汉族)的文化艺术,不会消失自己的文化艺术,只能使自己更好。我现在还想组织人出去,正在全国各地寻找合作机会。”

克里有见识,他懂得民族文化的价值。克里有野心,他要把自己的文化变成实用的商品。他说他总想组织一批人才去搞宣传同时搞收入,但苦于没有资金,一筹莫展。他曾做过各种尝试,其中包括要把红河民族音乐做成磁带,发行给所有喜欢这种音乐的人,包括山里的哈尼人、彝族人和城里的中国人、外国人。他尝试着自己制作录音带,一个人搞乐队合奏的录音实验,把合奏中的四个声部分别演奏录了下来,然后用四台录音机一起放,要把它们合成在另一台录音机上。结果四个声部不能同步,多次实验都没有成功。我们介绍他说,这个问题现在用电脑 MIDI 制作很好解决,可是住在大山里的他哪有钱去买这些设备?又有谁来教他学习这些新玩意儿呢?

克里是本民族文化的承载者和传播者,又是外来文化的接受者和崇拜者。他为本民族音乐的“原始性”而自豪,又被他民族音乐的“现代性”所吸引。他要展现自己的“本土”价值,又想走出“本土”,走向世界。他是一个精灵,永远在设法创造奇迹。

三、偏僻的哈尼山寨

第二天从红河县城去阿扎河乡的路上,我们一直在和克里交谈。不知不觉,车

在山里颠簸了一天,晚饭时分到达了同样是挂在山梁上的一条长街。这里就是阿扎河乡政府所在地。为我们接风的乡党委书记是个有文化的哈尼族青年,毕业于南京农大,两年前才从州农机站调这里当第一把手。他对乡里的情况了如指掌,一口就能说出全乡的人口是34331人,82.5%是哈尼族、15.3%彝族,还有2.2%是瑶族和汉族。言谈中,他很重视教育,立志要改善全乡10所完小和一个中心小学的办学条件。他也重视文化,还说:"你们北京和省上的教授能到这穷山僻壤来是我们全乡人的荣幸,你们下乡来采访是'文化扶贫',希望能把我们的民族音乐宣传出去,吸引更多的人来关心我们的文化和经济。"

次日清早从阿扎河出发,直奔本乡最远的哈尼山寨——普春。我们的越野车在泥泞的土道上艰难地爬行,最后终于陷入接近土路尽头一处狰狞的泥坑里。大家费尽周折把车子推出泥坑,可前面已经没有车道。司机只好开车回乡,剩下的半座大山和一道山谷,看一眼就让人咋舌,可只能咬牙徒步翻越。我们分配了行囊,顶着暴热的烈日,鼓着劲爬上山顶。站在山顶,克里指着深谷对面的山腰说:"那里就是普春。"别看目标近在咫尺,要到达那里可实在不容易。我们在闷热山谷中崎岖而又陡峭的羊肠小道上又攀行了四个多小时,总算爬上了大山对面的山腰,看见了密林中一个个大黑蘑菇模样的屋顶。当汗流浃背的克里说"这里就是普春"时,我们真正体会到"目的地"这个名词是多么让人幸福!

喘着气的我们充满希望地向神秘的大蘑菇继续进发,穿过丛林,出现了一条稍宽的坡道,沿坡而上,耳边传来溪水声。克里让我们在路旁的一片竹林前站住,指着横拦在路头上方的一根藤索说:"瞧,这儿就是寨门。"我们抬头看去,只见藤索上挂着竹子编成的小弓箭和小盾牌,还插着一些羽毛和一个小锤。克里说那是拦鬼避邪的物什,进寨的人蹚过绳索,就会把身上带着的鬼邪拦在外面。于是,我们非常虔诚地从绳索下走过,想尽力摆脱身上的"文明"鬼,好让自己净化到这原始的村寨和自然的人群中去。尽管如此,当我们走进寨子时,人们仍然用奇异的眼光盯着这两个外来人,身后远远地尾随着一大群小孩子。幸亏前面带路的克里不断给一些熟人打招呼,才缓解了外来人的窘迫。穿过曲折的一条巷子,我们来到大约有100平方米的一个晒谷场。这儿可能是普春唯一平坦的地方,所以就成了大人们纳凉聊天,小孩们玩耍嬉笑的"文化广场"。晒谷场的对面,坐落着一所歪歪斜斜破旧不堪的老式二层土楼,它就是这儿的行政中心——普春村公所,也是我们这次采访的落脚点。

"普春"是哈尼语"老寨子"的意思。我们到的地方,只是普春村公所管辖的八个自然村寨中的一个寨子,其余寨子都分散坐落在附近的山坳里。这里不是世外桃源,同样有过人民公社时期,当时村公所也叫生产大队,8个寨子分成12个生产小队。现在都改了叫法,大队叫村公所,小队叫合作社,生产方式也从集体改为个人责任承包。普春一带的哈尼人属于哈尼族"腊哈"支系。

年轻的村长介绍说:“现在全村208户,970人。耕地有梯田有旱地,梯田灌溉靠山泉水,旱地靠雨水。耕地总面积1596亩,人均才六分地。主要经济作物是稻米和玉米,林业有棕树、香蕉,养殖业以猪、鸡为主。”

沉稳的支书接着讲:“普春是极贫困地区,现在40%的农户还没有解决温饱问题。1997年人均年收入633元,扣除税款及各种生产费用,只剩470元。因为交通不便,没什么好办法改善。”

问到普春人和外界的联系,村长又说:“普春是阿扎河最远最穷的村寨,走路去乡里要翻好几座大山,我们要爬五六个小时。你们怕要一两天。这儿的人轻易不去阿扎河乡赶集,有的人一辈子没去过乡里,县里更没有去过。村公所和乡里用1950年代安装的手摇电话联络,电话断了一年多,到现在没有人来修。”“那你们怎么接受外界的信息?有没有电影或文艺节目来这里演出?”支书的回答很有意思:“人民公社时大队有大喇叭广播,能收放电台节目,现在没有了。过去阿扎河公社放映队每年来一两次,现在放映队承包给私人,虽然上面有政策,说边远贫困地区要免费放映,可现在人家不来也没办法。以前县文工队来演出过。两年前全村共有大约20台收录音机,有两台黑白电视机,是私人买的,没有电,两三家搭伙用微型发电机发电看电视。去年有家人买了台录像机,也用发电机放录像,是搞经营的,大家花两毛钱去看。这里今年五月刚通电,还不稳定,经常断电。”我们说:“看来普春还是有富人。”支书解释道:“本寨10多万元的有两三家,是承包香蕉地和包矿山发家的,电视和录像都是这几家人买的。一般人家都很穷。因为穷,外出打工的人越来越多。女的也出外不少,干些人家干不完的农活,做饭馆服务员。”

普春两位行政长官的这番话,表述了当事人的立场,他们心目中的家园就是“边远、闭塞和贫困”的代名词。其实,贫困并没有遏制他们对精神生活的追求。尽管收录机、电视机、录像机这类“舶来品”带来的现代文化和流行音乐很快会对这偏僻的山乡产生影响,但古老的文化习俗仍旧在这里延续,传统的音乐活动仍然在对他们的生活产生着强大的作用。

在这里,音乐并不是“艺术”,而是哈尼人的生活内容。他们的每一种歌都和特定的习俗融为一体,外来的音乐工作者甚至没法把它们从习俗中分离出来进行纯音乐的分类。

哈尼族有一种重要的歌叫“哈巴”,是庆典、仪式活动中在宴席上演唱的歌,内容包括人类起源、哈尼历史、四时节令、传说故事、处世哲理、信仰崇拜等。哈巴的曲调是吟唱性的,有长篇叙事和哲理短歌之分,而且有各种特定的唱法,哈尼语称作“哈巴热”、“哈巴咔”、“哈巴咿”、“哈巴兹”等,词尾中的“热、咔、咿、兹”都是哈巴唱法的专用动词,其他歌种都不用这些词汇。唱哈巴不是一种表演活动,而是展示歌者学问和对客人表示礼貌的一种庄重行为。歌者多为知识广博的老者,而以祭司“贝玛”最具权威。哈巴是唯一能够在家庭正屋中、在家人亲朋聚会场合公开演

唱的一种歌。

在哈尼民歌中，“哈巴”是唯一能与汉语“歌”或“颂歌”对应的一个词汇。其他歌种的名称大都和具体的功能有关。例如：“阿尼托”意为领小孩，实际上也是领小孩子时唱的歌；“然阿米界”意为嫁姑娘，而嫁姑娘时唱的歌也叫“然阿咪界”；“苏咪衣”意为嫁出去，出嫁前夕姑娘与亲友长者在告别晚宴上唱的出嫁歌也叫“苏咪衣”；出嫁日新娘母女离别时唱的哭嫁歌叫“咪威威”，直意为姑娘哭；“约却瑟赫”意为伙伴送别，实际上是送嫁女友齐唱的歌。还有，音调凄婉的哭丧歌不叫歌，叫“谜刹围”，意思是“女人伤心而哭”；贝玛祭祀时的唱诵叫“莫批突”，意为“贝玛祭献”，并无特定歌种名。可见，他们的语言概念中，特定的习俗与相应的歌唱没有区分。在这儿，歌和俗原本就不可分，歌也是俗，俗也是歌。

哈尼族还有一种最重要的歌叫“阿哧”，意思是“玩耍”、“动情”，唱阿哧称作“阿哧谷”，“谷”有叫喊、呼唤的意思，而不是“唱”。阿哧的内容多与爱情有关，因而可译作情歌。这种歌因场合和唱法不同又分大声、中声、小声三种不同类型，并有不同的名称：

大声唱的阿哧叫“哧玛”，曲调悠扬婉转，相当于汉族的山歌，歌者二或数人，以独唱、对唱为主，歌词以借景喻事、探情示爱为主。栽秧时唱的“吾茨阿哧”最有特色，由专门的歌手在田头演唱，众人帮腔应和，还有乐器一旁伴奏。帮腔的栽秧者分散在梯田中，应和的歌声从高低远近的田间先后传来，大家默契配合，从而形成上接下应，此起彼伏的多声部。中声唱的阿哧叫“罗百”，音调和音量如同朗读韵文，唱罗百称作“罗百甲”，“甲”的意思讲话，形式以独唱、对唱为主。小声唱的阿哧叫“哧然阿”，是男女幽会或公房娱乐时唱的歌，多在直笛、三弦等乐器伴奏下由一人主唱，众人帮腔或两人对唱，音调委婉，歌如耳语。

其实，哈尼族民歌的特点，在李元庆主编并有克里（吴志明）参加的一大本《中国云南红河哈尼族民歌》（云南民族出版社，1995）中都有详细介绍。我们这次到普村，不过是在本土学者克里的引导下来亲临感受。当然，“感受”之外，还想获得更多的“感悟”。

此后的两天里，克里找来了十几个普春的歌手和乐手，有男有女，有老有少。男人们手拿乐器，女人们身着盛装，就在村公所的阁楼内、在楼前的晒谷场上、在村口祭神的棚子里、在村外山野的梯田边，作了一次次哈尼音乐现场展演。我们用录音机和录像机仔细录下了每个节目：有众人合唱的多声部载秧情歌“吾茨阿哧”和送嫁歌“苏米依”；有贝玛独唱的“叫寨魂”、“家里的鬼”和“祭祀歌”；有姑娘们齐唱的儿歌“看月亮”和“哄孩子”；有男女对唱的“小房子情歌”；有老者在宴席间独唱的哈巴“祝酒歌”和“露水歌”。歌手中有一位老年妇女是专为人唱仪式歌的“米撒外错”，她为我们演唱了“哭丧歌”和各种仪式歌。一群男子手拿金钱棍、扇子和刀、叉，在锣、鼓、镲的伴奏下，为我们表演了一套“丧葬舞”。

普春的乐舞几乎看全了，但是，就像大多数下乡来做短期田野工作的民族音乐学者一样，我们所能看到和听到的，只不过是抽掉了哈尼人生活实质的音乐形式，在我们的话筒和录像镜头前面，乐手和歌手们开初总有点拘束。给外人表演毕竟不是他们生活音乐的自然流露，他们生活中的音乐原本就不是用来表演的。

慢慢地，我们和老乡越来越熟了，小周和那些女孩们处成了姐妹一样。一天下午，大家工作都累了，就集中在倒塌了一面墙、只有三面墙的村公所办公室休息。我们正和几个乐手在研究他们的乐器，忽然门厅里悠然传来娓娓动听的歌声。这轻轻的歌声如吟如诉，委婉曲折——我们抬头循声望去，只见歌手中的一对青年男女躺在门厅那张大桌案上，俩人拥在一起低声对歌，全然不顾一大群围观聆听的小孩。这时，一起出来的几个乐手也情不自禁地相继拿起直笛、三弦依声而奏，我们也轻轻打开了摄像机。幸运的是，也许是他们和我们已熟，沉浸在那场景中的他们已不把我们当外人，他们相拥着流着泪轻声唱着，我们终于采录到一个多小时的真正的“小房子情歌”。男女相拥而吟，是他们在“小房子”里唱情歌的真实情景。其实，他们的情歌并不都是汉人理解的谈情说爱的歌，他们在小房子里唱的，往往还有各人在生活中感到的压抑和痛苦等等。此刻的情形正是如此：

唱歌的姑娘21岁，她在诉说母亲早逝、父亲另娶、自己无依无靠的孤独生活。对歌的男子则万般温存地比事喻理、良言劝解，还不时用手和身体抚慰着姑娘。在这公开场合(这是汉人的意识)，他们毫无掩饰，毫不羞涩，其实他们把这当着“小房子”。他们的“小房子”概念不是“公开场合”，而是属于他们青年男女特有的空间，在这个空间里，所有真情、所有行为都是正常合理的。他们在自己族群认同的习俗里，每个人都有权利在老古辈传下的“阿哧”曲调里沉醉执迷，袒露人性真谛，倾吐人间真情。身为异文化的局外人，只有在这样的情境中，才刚刚体会到歌与俗和俗与人那难以言传的、深切的关系。

在这宁静小寨，有一件事最让人不安：每当夜幕降临时，伴随着录像节目的开演，村公所楼下便传来刺耳的高音喇叭声。录像室设在晒谷场旁边的房子里，经营者为了招徕看客，把扩音喇叭架在室外，播放着录像里的声音：激动的对白声、激烈的打斗声夹杂着洋腔洋调的流行歌曲声，打破了山寨的安宁。但是寨子里的人们好像并不抱怨，大家仍然聚集在这唯一平坦的“文化广场”上，孩子们依然在追逐嬉闹，大人们依然在纳凉闲谈，各得其乐。喇叭里那“现代文化”的强劲音响，在整个普春“老寨子”的上空回荡，直到午夜才能恢复宁静。

做完最后的采访，吃过送别午餐，告别支书、村长和歌手，我们依依不舍地离开了普春。又经过寨门拦鬼的绳索，又回到来时的高山大谷，耳边依然回响着那动人的“小声阿哧”和那强劲的流行音乐。看来，拦鬼绳索和高山大谷对“现代文明”的强大冲击波也显得“无能为力”。真不知道“传统”和“现代”谁能战胜谁？或者，“多元并存”正是这个时代的特征，就是高山丛林中的偏僻山乡也不例外。

四、彝族人的“乐作”

午后的阳光在山谷中掀起阵阵热浪，只有谷底哗哗的流水才给行人一丝清凉。我们又在炽热的蒸烤中走过山谷，侥幸在山顶公路搭上一辆卡车，没过多久便到达来时曾经路过的哈普村公所。从哈普到我们要去的垤施还有很长一段路，只好雇了一部手扶拖拉机前往。尽管一路上差点把心肺颠裂，但在脚力和车轮的比较下，还是不得不感谢这个“现代化”的交通工具。太阳落山前，我们终于到达享誉“歌舞之乡”盛名的彝族村寨——垤施。

垤施是个很大的村寨，山坡上成百座房屋鳞次栉比，错落排列，还有条一里长街纵贯全村。我们沿街走进山村，眼前夕阳辉映，炊烟缭绕，人来车往，一派生机。全然一幅繁荣的集体山庄景象，毫无普春山寨那种孤寂遁世感。

克里是半个彝族人，对这里也很熟。他领我们到一位老朋友家吃了晚饭，然后一起去村公所联系住所和采访事宜。起先，村长和支书对我们态度冷淡，并且和克里大吵一番，说是上次克里带队去昆明演出时克扣了垤施艺人们的劳务费。后来澄清了事实，达成了这次采访的付费协议，才转变了态度，同意采访并给我们安排了住宿。这件事让我们觉察到隐含在这繁荣山庄里的强烈经济意识，他们生活中的音乐歌舞已经打上了“商品”烙印。

垤施的彝族音乐的确很丰富，其中最有特点的是一套歌舞组曲，叫“乐（音勒）作”。我们这次就是为采访“乐作”而来。

“乐作”属于彝族“跳弦”、“跳月”类歌舞，在红河州境内的红河、元阳、屏边、蒙自、个旧、金平、弥勒、石屏、泸西等县都很普及，其中以垤施的“乐作”在舞蹈套路和音乐组合上更为成熟、完整。跳“乐作”不受时间、地点、人数的限制，凡节日庆典、日常娱乐，无论山坡野地、家院广场，只要“四弦一响，脚杆就痒”，人们自然会聚拢而来，围圈起舞。第二天上午，我们组织了10多位擅长“乐作”的垤施艺人，在村外山野间完整采录了这套著名的歌舞。

垤施的“乐作”由玩调、踩荞、撵调、斗脚、三步弦、找对象、金钱、擦背、翻身舞、游调等一系列歌舞和音乐段落组成。

“乐作”正式开始以前是一段非常抒情的声乐，民间称“玩调”。这是一男一女的对唱，相当于情歌，但也有呼唤、邀约、商量的内容。对唱中，人们闻声汇集而来，随声应和，形成一领众合的热烈气氛。“玩调”的曲调是自由体结构，音调是口语加长气息的拖腔，十分动人。

“玩调”之后，众人起舞，歌乐齐鸣，奏唱节奏沉稳、速度中庸的“踩荞调”。男性的潇洒，女性的柔美，在这个曲调里都有很大的发挥余地。如果现场没有其他乐器，仅一把四弦也可带着人们击掌而舞。垤施的“踩荞调”通常用六件乐器：四弦、

二胡、笛子、巴乌、树叶、草杆。有意思的是，这六件乐器并不随歌声齐奏，而是以各自不同的演奏性能奏出各不相同的旋律和节奏型，构成相互交织错让的支声复调，与歌声一起形成有趣的七声部合奏。

“踩荞调”不仅有丰富的和声织体，而且还有特殊的调式音阶。它所采用的七声音阶中，第七度音“7”，是与上下邻音之间均为四分之三音（约 150 音分）音程关系的一个“中立音”，“7”与主音“5”之间是一个全音加四分之三音（约 350 音分）的音程关系。由于这个“中立音”在调式中作为三音经常出现，它与主音之间即非明亮的大三度，亦非暗淡的小三度，当这种不明不暗的“中性”三度在旋律进行中一再被强调时，调式色彩便格外鲜明（或可称为“中性调式”），由而构成独特的曲调风格。

“撵调”较之“踩荞”，无论速度、音调都产生较大变化。快板的主题中，由主音向上七度的大跳，以及那个“中立音”以过渡音的形式反复出现，使主题既热情奔放又诙谐活泼。乐声中男女齐唱“作瑟”歌，歌乐交织，舞姿强劲，生机勃发。

此后的几段舞蹈，舞步和音乐情绪都各有变化，情趣盎然。最后的“游调”又回到中速，其中，歌唱部分由“7 - 4”构成的特殊减五度音程（既纯五度减四分之一音——约为 750 音分）频繁出现，使得这段音乐韵味独特。

我们从这套歌舞音乐中听到了一个既不同于汉族音乐更不同于欧洲音乐的音体系，一个只有在这种生境中产生的文化才具有的音阶调式和曲调风格。我们从这套充满集体主义精神的群舞及精巧组合的多声部音乐中看到一个既不同于哈尼山寨又不同于汉族村落的族群形象。

不过，垤施“乐作”还给我们另一种印象，那就是艺人们的表演过于完美，他们在录像镜头面前大大方方，毫无拘束感，一个个都像身经百战的舞台艺术家。当我们采访了垤施文化站长李庆禄以后才明白了其中的原因。这位老站长说，他从 1950 年代干文化站工作以后就经常组织本村艺人去县、州、省和北京演出民族音乐，这套“乐作”是他们最拿手的节目。尽管这套歌舞并不是专为演出而创作的，尽管垤施人在日常生活中仍然在跳着和奏着来源于生活的“乐作”，但是由于解放以来国家对民族艺术的重视，垤施的“乐作”早已具备了“生活性”和“表演性”的双重性格，因此在当今商品经济的大潮中，它自然而然又融进“商品”属性。前一天晚上村长、支书和克里在垤施村公所的争吵，正是因为这个“商品”属性在起作用。

神秘的红河，正在向世界敞开的红河，她会继续往哪儿去呢？踏着脚下温热的红土，我们想：红河的民族会作出他们自己的最佳选择。

（原载《音乐艺术》，2000 年第 1 期）

学术与生命

——对一个民族音乐学者的“个案”调查

李月红

乔建中，男，1941年生。去年出版的《土地与歌》一书，是他近20年来有关民族音乐研究的论文选编集。为使读者明了他的研究方向和学术追求，他为该书加了一个“传统音乐文化及其地理历史背景研究”的副题。我便是从这本书生发了叙写本文的想法。我感兴趣的是中国几十年的社会变迁中一个民族音乐学者学术素质的养成，他的研究思路，以及他的人生追求。

一、从“庄园”到“农舍”

乔　我是听着陕北榆林小曲、秧歌调、信天游长大的，儿时无意识中感受了西北高原上黄土一样深厚的民间音乐。年龄稍长，又去西安音乐学院附中读书，受到秦腔、迷胡、碗碗腔等风味淳厚的地方戏曲的熏陶。同时，古老的民族器乐乐种西安鼓乐也曾震撼过我的心灵，正是家乡这片古老土地上良好的音乐生态环境，才使我日后把研究民族音乐作为人生追求成为一种可能。

李　从那时起您就确定了以民歌为主线的研究目标吗？

乔　还不能这么说。我曾主修器乐演奏，进入中国音乐学院音乐学系以后才开始广泛接触民族音乐的内容，但我的主要目光仍集中在民族器乐研究方面。应该说我们所受到的学院教育是严格的，那时音乐学的学科设置已较完整，除了学习两年民族音乐概论之外，还学习了作曲理论等音乐相关课程，文化课也受到了应有的重视，比如当时开设的现代文学、汉语课就使我受益至今。

五十年前，中国广袤的土地上依然弥漫着民间世代相传的音乐之声，少时受之自然濡染，青年时代又接受了完整而宽泛的学院专业音乐教育，这是这一代人知识

结构的基本特征,也是使他们成为现今民族音乐研究工作的中坚力量的重要原因。

李 五年专业学习您最大的收获是什么?

乔 它决定了我一生的选择。一方面来自全国不同地区的风格迥异的民间音乐渐次进入我的视野,进一步浸润了我的情感;另一方面,田野考察、录音、记谱这一系列方法以及基本概念也深入了我的内心。

由于"文革"的影响,我留校任教的计划落空了,被分配到中国京剧团《红色娘子军》剧组。当时京剧大家张君秋、李少春、叶盛兰、张春华等正巧被从"牛棚"放出来设计唱腔。捆绑艺术生命的绳索稍有松动,先生们积淤已久的创作热情就释放出来,正是在那时,我和张先生成了忘年交。在张先生的鼓励下,我找唱片、听录音,整本戏整本戏地记录唱腔。也正是在这一段迷失了专业方向的时间里,我有幸真正认识了京剧。

以后我们这批学生都被安排到宣化劳动,这使我们远离音乐长达三年之久!三年,对于一个人的学术生命来说是不小的损失。回想起来此间唯一值得安慰的是我阅读了大量的中外文史作品,为以后的论文写作打下了牢固的基础。

1973 年后两次分配到山东,当时全国正大搞"批林批孔"运动,我因那三年的教训,不甘心让生命全部消耗在政治运动中,所以默默地作好了补回损失的打算。我开始注意搜集山东民歌;利用省调演的机会为胶州大鼓、山东大鼓、柳子戏、吕剧、梆子戏、两夹弦搞设计或配器,进一步熟悉山东戏曲;我还曾专门去收集鲁西南鼓吹乐,与袁静芳、魏占河、程源敏一同编了《鲁西南鼓吹乐选集》并作了序言,其中有些曲目现已被收入《山东民间器乐集成》。现在回忆在山东的五年,我心里沉甸甸的,毕竟光阴没有虚掷,感觉好像重新读了一个音乐学院似的。

有时客观环境的影响会使一个人的人生路程偏离他所预想的轨道,但对一个音乐创作者、一个民族音乐学者来说,这种无可选择的生活经验既可能使他漫无目的地耗费了学习业务的好时光,也有可能使他的人生拥有意外的收获。比如"文革"经历、"上山下乡"经历就对当今中年一代作曲家的创作产生了决定性的长远的影响,甚至成了他们集体形象的标识。同样,就文集作者来说,扎根山东五年间的收获是留在京城学院里所不能得到的,也是一般意义上的采风过程中不能完全得到的。他的经历也是这一代学者生命历程的写照。

乔 我一生最幸运的就是有了在陕西和山东的生活经历。

李 您指的是这两个地方有丰富的民间音乐遗存吗?

乔 其实音乐只是一种最显见的表象。我认为由于历史的原因,周代文化的精髓大量地沉积在秦、鲁两地,它们成为我国汉族传统文化的两翼。

山东五年的工作经验使我切身体会到,没有田野调查工作就没有民族音乐研究。1982 年初研究生毕业时,我给自己提出了每年至少要做三四个月实地考察的要求。社会环境的根本改观,也使我的愿望得以一步步实现。1982 年始,我与同

行去过瑶族村寨；到西北采访过甘、青花儿会；又与苗晶先生从黄河入海口溯流而上至三门峡沿途考察黄河音乐；随后采访了鲁西南鼓吹乐、天津法鼓音乐，录制了上百个小时的音乐资料；1980年代中期又去西藏和新疆；1986年以后对河北屈家营音乐会给予了特别关注；后几年由于领导工作任务繁重，考察工作有所减少。

李 这么多年来执著于田野工作，您认为最可提供给年轻人借鉴的经验是什么？

乔 “从地主的庄园到农民的农舍也许只有十步路，可是你不走过它就听不到真正的民间音乐。”这是匈牙利作曲家巴托克说的，我希望大家都能认真体味一下。

巴托克是我特别尊重的一位作曲家和学者，他对我的影响甚至超过了1980年代进入中国的“民族音乐学”的影响。他强调民族音乐是专业音乐的基础。别看这一个显而易见的道理和事实，但我认为在我国实际的音乐生活中并没有得到普遍的认可，更准确地说是不论在学校教育中还是在创作活动中民族音乐还都没有占据它应有的位置。而巴托克却从一个热爱民族传统的学者的良知出发，于1906年至1936年间采录了匈牙利、南斯拉夫、罗马尼亚等国的民歌达三、四万首之多，对一个创作者来说，这一行为本身就具有足够的冲击力和说服力。在《匈牙利民歌324首》中，他使用了独特的资料整理和形态分析方法，发现了匈牙利音乐的五度结构。他的理念和治学态度怎不令我这个搞民族音乐的人折服和钦佩？巴托克这个名字像一面旗帜一样对世界范围的作曲家和音乐学者都产生了广泛影响。

上述巴托克那句著名的话与我多年的体会不谋而合：只有到山间地头才能感受到“歌”这一概念的真正涵义，它是粗糙的、感性的；它是山的意志、是水的情愫；它是人声与大自然的风声雨声的交合。

同时我感觉到作为专业的民族音乐工作者，肩上的分量越来越重。虽然目前我国始终保持着良好的音乐生态环境的地域依然繁多，足以给我们信心和力量，但现代化进程的冲击确实不可小视，事实上我们多下去一次就可能多保留其中的一部分，我就是抱着这样一个想法才矢志不渝地到民间去的。当然，研究工作永远不能脱离民间也是我一贯的信念，我强迫自己做到头脑中一直充满真正民间的声音。

巴托克无疑是令人感动的，而从乔先生对他的毫不掩饰的敬仰中我却受到了另一种触动，我似乎方才明白了作者的文集使用《土地与歌》一名的真正用意，这不仅因为其中民歌的采录和研究占了较大的比重，还因为它贯注了作者对生于斯养于斯的这片土地的炽烈感情，倾注了在中国传统音乐现状面前一个民族音乐学者身上所凝结的全部的责任感和使命感。

二、音地关系：对研究目标的自我预设

乔 巴托克的方法不仅坚定了我田野采风的信念，而且开启了我的研究思路。

比如他把民歌按南北方言区划分；比如他通过民歌研究发现民族之间的渊源关系等等。

李 您十分注重地理环境的考察，大概就是受此影响。

乔 那是肯定的。

李 我注意到文集中的第一篇论文《汉族山歌研究》已经论述了山歌的分布问题，是不是也与此有关呢？

乔 这一篇是我的研究生毕业论文，那时我还没看到过巴托克的材料。是陕北、山东的生活经历，加上对山东民歌比较深入的采访，促成了这篇论文。由于中国地域辽阔，不同地形、地貌中的民歌风格和包含的文化内涵存在着不小的距离，同时它们彼此之间又有千丝万缕的联系，所以联想到地理问题也是自然而然的事。可以说正是因为我对地理问题有这一份关注，才对巴托克的方法这样敏感和认同。

我还注意到作者自这一篇文章开始对各地民歌作了大量的研究，这的分量已远远超过了他较早接触的民族器乐和戏曲。我曾问及这种视点的转移是不是会浪费一些精力，推及到学院教育，学生是否应该较早地确定专业研究方向等等。他说以他个人的经验来说，民族音乐的几大件之间关系密切，在基础教育阶段目光过于狭窄反而不利于今后研究的深入。乔先生这一方面的个人体验对作为教师的我本人有很大的启发，在教学中我们发现，学生在其主修专业方面要想取得突出的成绩，最终要看他是否有扎实全面的文化修养。

李 此文之后您一直把音地关系作为您研究的主要理论依据，是有意为之吗？

乔 把自己塑造成一个什么样的学者的确是我仔细思考过的问题。据我的视察，一般做学问的模式大致有两种倾向：一种是并不确定一个总体的方向，而是根据自己所能接触的材料，碰到什么做什么文章，其长处是可以把有限的资料全部利用起来；另一种是先为自己建构一个理论框架，然后根据自己的研究方向对所占有的材料进行取舍，它的优势在于研究者可以把主要精力集中在感性资料之间的深层联系上。我选择了后者，所以音地关系成为我特别挖掘的一个理论课题。不知你是否注意到，我的采风和研究工作并不是并行不悖的。在我的工作过程中，采录下来即完成了第一步的保留工作，采录的音响资料一般都作了音乐研究所的共有资料；当然，在遇到一些重要问题的线索时，我也绝不会避开不论。尽管每个研究者的精力有限，各自的兴趣点不一致，但我认为把问题和线索提出来至少可以供他人作深入的研究。

李 在您文集中有9篇是专论民歌的，您在民歌研究方面最深切的体会是什么呢？

乔 完成“汉族山歌研究”之后，我的研究工作一直围绕民歌进行。当时的民歌研究多停留于表层，所以当时针对民歌研究流行着一种普遍的看法，即认为民歌的结构比较简单，可以深入开掘的内容不多。这种倾向当然对我也产生过影响，我

也曾有很深的顾虑，担心自己陷入这种状况之中不能有所突破，所以，民歌到底应该怎样研究成为我久久思考的问题。

随着地理研究的一步步展开和深入，民俗、语言、气候、歌唱状态、声音选择等等一连串的课题摆在了我的眼前，使我得以从一个全新的视角来看待民歌研究。事实上民歌研究不仅能为我们提供十分广阔的思维空间，还能为民族音乐其他部分的研究提供重要的材料和思路。

从乔先生的切身体会，我恍然间有了顿悟：理论研究并不是单纯的理性思维，它甚至和创作一样，常常带有灵感的火花。探讨音地关系本身是理性的思索，但山的形状、水的流淌、人的嗓音都是放眼可望、侧耳可听的。一座山可以把阴阳两面的歌风拉开远远的距离，一条蜿蜒的水道却把万里之遥的音调传进你的耳鼓。有了剧烈的感性刺激，才能使理性深刻起来。同时，没有深入的理性思考，那些活生生的现象也仅仅是一个个精彩的片断，你也许永远也找不到连缀它们的线索。

李　我很希望就这个问题您能讲得再具体一些。

乔　举几个简单的例子吧。比如《叠断桥》、《春调》等，各自都包含着一组音调相同、内容不同的民歌；又比如《绣荷包》、《放风筝》、《打秋千》等都是汉民族在长期的统一格局下养成的共有习俗，以此为名的同名民歌你大概也听过不少，而只是由于地域的差别，它们就有着色彩各异的音乐形式。前一类民歌由同一特定音乐主题相维系，后一类由特定文学母题相维系，这两种现象曾引起过学者们的广泛关注。我们还可以列出不少现象，像《孟姜女》，其变体遍及大江南北，从它们极为相似的唱词内容和音调结构可知它们同出一源，而不同的风格特征又深深地打上了不同地域的烙印。可以说在乐种、甚至曲目的地理流动研究方面，有一些学者也已经取得了可观的成绩。

李　您的《〈下四川〉研究》一文就不仅仅论及某一首民歌，而是注重了文学母题一致的一个大的群落。

乔　我找到了以四川为题旨的20余首民歌，首先发现了一个非常令人寻味的现象，即在不同地形地貌中唱四川时有“上”、“下”、“过”、“跑”之不同。找到了这样一个比较好的切入点，问题就得以开掘得更宽、更深。

去年我写了《时序体民歌与月令文化传统》这样一篇论文。中国一直有按时、按月、按季唱歌的习惯，像各地的《十二月对花》、《四季歌》、《五更调》等，它们直接继承了《诗经・七月》、南朝乐府《子夜四时歌》和敦煌曲子辞《太子五更转》的传统。这和中国的地理大背景究竟有什么样的联系呢？由于这些歌所唱的内容不尽相同，所以我们很容易把它们看成是各不相干的单个曲目，似乎不过是使用了时序这一相同的载体罢了，与数序体歌没有什么差别。但实际上，各地百姓在歌唱时对时序体的选择有它深层的历史地理因缘。中国自古地域辽阔，中央政权一直在西北、中原一带徘徊，而这里正有着四季分明的气候条件，加上重农轻商的观念代代延

续，根深蒂固，导致了整个国家对天气变化的敏感。他们观察日的变化、月的圆缺、年的更替，思考大自然周而复始的运行规律。所以东西南北中的空间感、金木水火土的五行说渗透于他们的时空观中。在《吕氏春秋》里面，我们甚至看到这种天文理论已成为统治阶级思想的一部分，大凡号令的发出、政策的实施都遵循着严格的月令规律，可以说月令对整个国家的生活都产生了影响。至少我可以得出这样的结论：作为歌曲内容的形式和依托，时序体体现出的完全是农耕文化的特征，它是希腊、日本这样的海上文化国家所不可能产生的。

通过乔先生的这一段分析，我已深刻领悟了“民歌可以为我们提供广阔的思维空间”这句话的涵义，我相信，这种深深扎根于中国传统文化的研究才是学者们对其工作始终兴趣不减的真正原因。对那些充满中国文化思维特征的时序体民歌，我们或许会因过于熟悉而失去对其形式的敏感，然而当我们静心思索春的活力和秋的肃杀的时候，便更深刻地理解了春夏秋冬不同的季节里人的悲欢和五更夜半耿耿残灯旁思妇的幽怨。博大精深的中国文化，常使我有层叠繁复到无从下手、纠葛矛盾到无以豁解的感觉，而乔先生通过几首民歌对中国文化有如此深入浅出的解构，的确给了我不小的启发。

李 我知道您最近有《中国民歌 305 首》要出版，书中有什么新的见解吗？

乔 我认为民歌是民族文化的标志，它凝练地表达了一个民族的精神。所以我在序中主要探讨了什么叫民歌和民歌的多重含义。谈不上见解，倒是在编书过程中有一些新的体会想说。中国民歌浩如烟海，首先遇到的是取舍的问题。以往民歌常分传统民歌、革命历史民歌、新民歌几类。而我在选择过程中基本上遵循了好听的规律，目的是在传统音乐受到挤压的今天，既满足专业需要，又让更多的人来学习民歌。其实在民间传承过程中，悦耳、上口与否也是淘汰的自然标准之一。其次是在选用背景资料时不求内容涉及的方面和篇幅的整齐划一，而是把所能得到的重要资料全部提供出来。

三、入与出 点与面

李 民歌研究深入下去以后，确实别有洞天，让人感到趣味无穷。

乔 但研究工作也要讲究“进得去、出得来”。个案的研究是基础，你已经看到我做了“花儿会”、《五更调》、山东民歌等的研究，但它们提供的信息毕竟是具体而有限的，积累到一定程度以后，必须有所总结，才能更上一个台阶。

李 您在 1987 年已经与苗晶先生合写了《论汉族民歌近似色彩区的划分》一书，它在当时还是有很大反响的。

乔 那的确是多年采风、研究的一个总结。划分民歌风格区的观点也有一定的新意，但今天看来还有许多不足和应该深入探讨的方面。

李 我发现您文集涉及的范围仍然是较广的,有器乐的、戏曲的和说唱的,而且研究思路和民歌有些不同,这是为什么呢?

乔 不管是《民族乐队作品创作四十年》、《四十年来小型民族器乐作品的创作》、《四处北方鼓乐的比较》,还是《曲牌论》,首先我要说明的是写作这样的论文与我早年学习民族器乐专业和在京剧团、乐队的工作经历有很大的关系,没有那时的基础,我不可能去写这些总论性的文章。其次是你已经发现,文集中缺乏像民歌研究那样具体的器乐、戏曲、曲艺选题,这没有其他的原因,主要是精力有限。说到此,我想提请你注意一个音乐界特有的现象:比起其他人文学科,音乐界内发表的大多是专题性论文,专著却少得多。这不能不归咎于音乐学这一学科的特殊性,每一个结论的得出,每一个规律的寻找都需要以大量的实地采录、记谱工作为基础,单纯的案头工作或任何凭空的推论都是不可设想的。

田野工作在一般人的想象里浪漫而有趣,但在实际工作中它常常成为使学术研究止步不前的一个环节。排除技术性工作对人的素质要求不说,经费来源就是让许多人头痛的事;还有安全问题、身体因素等等。这大概就是民族音乐研究区别于其他学科的最显著的特征了。

乔 其实研究思路并没有什么改变,像《民族乐队作品创作四十年》曾在香港引起一定反响,他们把某些资料和结论作为自己研究的依据。我想这是因为我仍然十分注重原发性的东西,注重资料的真实可靠性,比较客观地反映了 40 年来乐队的存在现状和作品创作的发展规律。

李 在十分有限的时间里,您选题时怎样照顾点与面的关系?

乔 一个人选择怎样的研究模式是受他的思维习惯、知识结构和客观条件制约的。对某一领域作深入研究,会使你触及很多别人也许触及不到的问题,从而不断提出疑问,通过问题的提出和解决,得出独特的结论,形成自己的研究风格。同时它也能给其他人的研究提供帮助。但是民族音乐的几个部分之间关系十分密切,对自己主攻方向之外的东西不做一些研究,就不可能触类旁通,甚至有深入不下去的情况。比如我正准备写《音乐地理学概论》,就这样一个通论性质的题目来说,仅仅围绕民歌而论是没有说服力的,中国的地方戏曲、地方曲艺、地方乐种本身就带有明显的地域特征,它们理应成为本书观点的有力依托。不仅如此,作为一个民族音乐学者,我们应该扩展的知识范围很大,音乐研究特别需要历史、地理、考古、民俗等的一般知识,尤其是年轻人,不要从一开始就把自己的视野限定得过于狭窄。

李 前面关于巴托克您讲了不少,我也看了文集中《试论巴托克对民族音乐学的贡献》一文。记得 1970 年代末 1980 年代初,民族音乐学的概念刚传入我国时,曾引起很大的论争,您不想谈谈它对您研究方法的影响吗?

乔 论争更多的是关于名称的选择和界定。对于这一方法本身,大家还是有

很高的热情的，毕竟它大大拓展了研究者的眼界和研究空间，也使研究更理论化、系统化。但对于我个人来说，巴托克的影响来得更感性、更直接一些，再说巴托克的观念与民族音乐学所倡导的方法也是不矛盾的。

严格说来，即使我们可以把研究方法归类，但具体到某个人的研究工作却很少有固定的模式，它同样需要研究者的创造性思维和创造性运作。

四、托命传统文化

就在我第二次采访之前，我读到了乔先生为台湾许常惠教授70华诞而写的祝辞，标题处赫然写着：托命传统文化，寄情民族音乐。“托命”二字瞬间触动了我，于是我的提问便不自觉地超出了起初只就《土地与歌》而谈的计划。事实上，这篇祝辞使我更进一步地触碰到乔先生灵魂深处的一些东西，准确地说，那是中国传统文化情结。

李 从您的叙述中得知，从1990年开始您又恢复了考察工作。初期与薛艺兵、张振涛等对河北音乐做了大规模普查；1994年起先后与萧梅、韩钟恩等六次赴内蒙；近两年又考察了广西的京、仫佬、毛难和贵州苗、布依等族的音乐。请问您的动力何在呢？

乔 《土地与歌》在我的研究工作中毕竟已经是翻过去的一页了。我的脑子里常常出现这样一个简单的问号：一个人的一生到底能做多少事情？活到我这个年龄(近60岁)已经无法不让自己感受到时间的压力。我之所以这么频繁地下去，一是因为可利用的时间越来越少，更重要的是现代化进程的加快好比警钟长鸣，我感到有义务尽快把活性的东西保留下来。

李 您这几年采风的突出感受是什么？

乔 用一句话概括就是喜忧参半。喜的是传统音乐生命力极强，一定时期内能保持根须不断；忧的是现代化进程中传统音乐在民间传承和学校教育两方面都出现了很大的问题。比如学校教育，即便是在某些传统保留最多的地域，其重视西洋音乐的程度也远远超过了本土音乐。普通话的推广和汉文化的传播，又使传统的生息之地日渐狭小，其中最可怕的事当然是语言的消失。

我注意到乔先生在谈到语言时使用了“可怕”一词。

乔 传统的所有涵义都是通过语言来交流和保存的，因为普通话是形成最晚的一种形式，所以比较起来，方言和民族语言能更好地保留地域文化。然而普通话的推广又是社会行政的必须，是社会经济发展的必须，所以在这一点上必然会形成一对突出的矛盾。比如在蒙古族地区，传播汉文化的途径已不仅仅是电视，甚至是学校教育。学校尽管施行双语教学，但由于各种各样的实际需要，学生们使用本民族语言的愿望和机会越来越少。对于处在这一矛盾中的民族音乐，我们唯一可以

做的就是尽可能地把活性资料保存下来。

李 在您近期的文章中这么强调传统文化是否与您所看到的现象有联系呢?

乔 这也许正体现了我对世界文化趋同,对中国各地方、各民族文化趋同现象的一种担忧吧。当然,很重要的一个方面是我个人认为中国文化的精髓全部在传统里面。

李 说到传统文化,我常常觉得需要学习的东西太多,可是我们用一生的时间也学不完哪。

乔 其实知识分子与传统文化之间并不是一个简单的学习与被学习的关系。传统文化的惯性发展对知识分子影响很深,只要你扎扎实实地受过传统文化的教育和滋润,正在做文化的工作,再有实践的经历,那么不管成就大小,都与传统文化形成了相互依存的关系。从某种意义上说,这种关系可以说是与生俱来的。知识分子一生无非是在做这样的工作,从传统中吸收养分,反过来再去整理、发展它。我倾出这30多年所有的心血去做文章、去实践、去参加学术活动,自然是因为我喜欢;但剖开情感这个层面深入进去看,实际上不过是这样一个关系。只有在这个世界里,我才能得到我的感悟,熨帖我的感情,找到我自己的位置。我相信一个学者一旦感觉到离不开这一情境,就会心甘情愿地为她贡献一生,实际上是把自己的理想和情操都托命于传统文化。我这可不是唱高调(笑)。

传统文化是浩瀚的大海,最初知识分子投身进去不过有如鱼得水的快感,进一步才从理性的层面认识到:他的生命力就来自于这片水域,离开它,他的学术生命很快就会干涸。

李 您对中国传统文化这样情有独钟,是不是受到哪一个人哪一本书的影响或启发?

乔 恐怕没有那么具体,我只能说:诸子百家,常看常新。孔子说:“周监于二代,郁郁乎文哉,吾从周。”我认为中国文化成熟很早,不仅深厚而且体系化,后代的各种所谓学说不过是它的多样化,是对它的阐释而已。中国人的宇宙观、文化模式、思维模式,早在夏、商、周三代就已经基本定型了,历代文人内心深处不可逃脱的矛盾和纠葛统统是文化传统本身内部矛盾的一种反映。这个文化具有顽强的生命力,几千年来生生不息。我一直认为这是我们的福气和运气,只为此,我便愿意竭尽全力。具体说来,孔夫子对音乐的挚爱不能不对我产生影响;庄子“天地有大美而不言”的话也不能不给我启发。事实上凡是从自然脱颖出来的东西都是有大美而不言的,所谓民间音乐的“大俗大雅”也不过就是这个意思吧。

李 我已经完全明白了您的“托命”一词的真正涵义。实际上,您的《托命传统文化,寄情民族音乐》一文已经打动了我,看得出您写这篇东西的时候很动情。

乔 许先生实践了早年留学法国时“回去中国,回去中国音乐”的诺言。1995年我陪许先生到陕北考察时的一段经历深深地印刻在我的脑海里:在一片山峁相

连的地段,夕阳的余晖之下,对面山上一层一层的横向岩纹格外清晰,许先生凝神而望,然后轻轻地说:我好像回到了古代社会一样,为什么没有人写这个交响乐呢?从许先生湿润的眼睛和凝重的表情里,我感到了我们彼此心灵的共振。

李 听说您又要到黑龙江、内蒙去采风了。

乔 是的。有人提醒我不要陷入为采风而采风的状态。的确,现在采风不再像以前那样带着具体任务了,但是,现在这种远离"功利性"的相对超脱的考察正是我所要得到的东西,它使我有了以前从未有过的体验,我希望通过不断参与、感受,加深思考,然后提炼出深层次的东西来,用俗话说就是希望自己"更上一层楼"吧。

李 您会不会觉得现在的年轻人做学问在对传统文化的重视方面做得不够呢?

乔 年轻一代有自己知识结构上的优势。至于说传统文化积累不深,这是时间和自觉程度的问题。"种瓜得瓜,种豆得豆",我想这个道理每个人都明白。当然,如果你与传统文化完全是对立的,甚至认为传统文化都是是渣子,那就是价值观、认知观完全不同了,我当然不希望看到这样的情况。

李 依照惯例我该问问您今后的打算。

乔 很简单,仍然坚持田野考察,再从田野回到书斋做学问——当然,要到我跑不动的时候(笑)。

李 您这一代人为中国民族音乐学的学科建设做出了不懈的努力,许多工作都是开创性的,把您的经历和治学方法写在这里也算是一个"个案"调查吧!

乔 最后我想强调的是:为文如同为人。人最重要的品质是诚实和智慧,就如搞调查研究没有捷径可走,也如做学问需要灵性和敏锐。

我深刻地感受到:强烈的社会责任感和使命感是这一代人共有的鲜明的人格特征,他们往往视民族音乐工作为生命,很苦、很累却乐此不疲。而解不开,扯不断的中国传统文化情结正是他们真正的学术生命之根。

我希望借这篇访谈录来表达对这一代学者的敬意。

(原载《音乐艺术》,2000 年第 1 期)

河北易县、涞水两地的后土崇拜与民间乐社

曹本冶　薛艺兵

前　　言

一、本课题之缘起

近年，香港中文大学音乐系之“中国仪式音乐研究计划”与中国艺术研究院音乐研究所在筹划题为“中国民间信仰仪式音乐的曲目风格及传统研究”的大型研究项目，准备对中国各地各民族现存的，与民间信仰有关的仪式音乐进行调查、整理和研究。“河北易县、涞水后土崇拜与民间乐社”课题的立项，正是作为这一大型项目的一个试点性开端。此项目由笔者（香港中文大学）主持、薛艺兵（中国艺术研究院音乐研究所副研究员）、张振涛（香港中文大学博士研究生）参加。①

中国艺术研究院音乐研究所对冀中地区民间乐社的研究，发轫于1986年3月对固安县屈家营音乐会的调查。此后，音乐研究所对该地区同类乐社的考察一直没有间断，其中包括音乐研究所与英国学者钟思第（Stephen Jones）合作进行的长

① 本文完成之时，“中国民间信仰仪式音乐的曲目风格及传统研究”项目已得到“香港研究资助局”批获经费，于1999年10月开始展开“单元一”（西北及西南地域）的研究工作。参见薛艺兵：《论礼乐文化》，载《文艺研究》，1997年第2期。

达十年的普查研究。①

“河北易县、涞水后土崇拜与民间乐社”是在此研究基础上，集中就易县、涞水两地的民间后土崇拜与乐社相关仪式问题所作的专题研究。本文是这项系列研究的一个综合概述。

二、调查研究的对象、目的和方法

本课题调查研究的对象是河北省易县和涞水县的民间后土信仰系统及与之有关的民间乐社的仪式音乐，部分内容则涉及易、涞两县的周边地区。该课题的目的是通过对当地后土信仰习俗、祭祀仪式、乐社及仪式音乐的分析，认识当地民间音乐组织、音乐行为、音乐曲目等与民间信仰文化之间的关系，并从中探讨音乐社团的属性及社会功能。课题的研究方法和角度围绕着这样的目的展开，其中涉及当代民族音乐学所注重的“文化中的音乐”、“主位观与客位观”以及音乐仪式的结构与意义等一系列问题。由于该课题的调查基于对已有大量资料的掌握，因此，调查的步骤和方法不同于对某个陌生对象的首次调查；又由于这是一项专题性研究，因此，调查方法也与以往对该地区音乐会的广泛普查有区别，而是采取了定时、定点的“取样”调查。所谓“定时、定点”，即指本课题是以 1999 年当地定期举办的后土祭祀仪式为个案调查，选择保留相对性较完整的乐社和音乐仪式场所进行定向研究。所谓“取样”，就是将资料收集的焦点集中在与后土崇拜有关的音乐事象和相关背景方面，避免对已知(或无直接关系)材料的重复调查。

三、调查过程和资料来源

本课题在 1998 年底制订计划，自 1999 年 1 月开始，经过对有关文案资料的收集、整理和分析后，在 1999 年 2 至 5 月间，分两次对涞水、易县及其周边地区进行了实地调查。两次调查的时间、地点和内容如下：

---

① 已发表的调查报告和学术论文包括：薛艺兵、吴犇《屈家营“音乐会”的调查与研究》，载《中国音乐学》1987 年第 2 期；乔建中《俗中见雅清音永存》，载《人民音乐》1987 年第 8 期；吴犇《How Music's Transmitted in a Typical Chinese Folk Musical Group》(《音乐是怎样在一个典型的中国民间乐队中传承的》)，载国际传统音乐学会英国分会 1988 年会刊(英文版)；薛艺兵《采风散记》，载《音乐学术信息》1989 年第 5 期；薛艺兵《子位的道路》，载《人民音乐》1989 年第 6 期；薛艺兵《危机中的希望》，载《中国人才报》，1989 年 4 月 18 日第 1 版；钟思第、薛艺兵《The Music Associations of Hebei Province, China》(《中国河北的‘音乐会’》)，载国际民族音乐学学会会刊《民族音乐学》(*Ethnomusicology*，美国英文版)第 35 卷；薛艺兵《从冀中“音乐会”的佛道教门派看民间宗教文化的某些特点》，载《音乐研究》1993 年第 4 期；乔建中、薛艺兵、钟思第、张振涛：《冀中、京、津地区民间“音乐会”普查实录》，《中国音乐年鉴》1994—1996 年卷连载；《“音乐会”的谱本统计及相关问题——京、津笙管乐种研究之一》，载《音乐研究》1997 年第 2 期；张振涛：《民间乐师研究报告——冀、京、津笙管乐种研究之二——乐人研究》，载《中国音乐学》，1998 年第 1 期。

第一次调查，主要考察1999年农历正月十五前后涞水、易县等地民间灯节活动中的后土祭祀仪式。调查时间为1999年2月27日至3月3日（农历正月十二至十六）；调查地点包括河北涿州小马村泰宁宫（后土庙）庙会、涞水县南高洛村、易县神石庄、易县马头村及易县流井村。

第二次调查，主要考察1999年农历三月十五后土诞辰期间，以易县洪崖山为中心的后土庙会及分散于各村的后土祭祀活动。调查时间为1999年4月26日至5月1日，调查地点包括涿州小马村后土庙会、定兴西辛告后土庙会、定兴周家庄后土庙、定兴北关后土庙、涞水南高洛后土祭祀仪式、易县李家坟村佛事会、易县神石庄后土祭祀活动、易县东白涧音乐会及易县洪崖山后土庙会。

本课题的研究资料，以这两次调查实录为基础，参考薛艺兵、张振涛、钟思第以前的调查笔记和已发表的论文，和参阅了大量的古籍、碑刻、县志等文献资料。本文就以下几个方面的专题进行探讨。

一、中国的后土信仰

一、后土由来考

虽然"后土"的由来有很长的历史，但其来历却甚为含混。在先秦文献中，"后土"一词原指上古掌管土地事务之官。如《左传·昭公二十九年》："五行之官，是谓五官……水正曰玄冥，土正曰后土。"杜预注："上为群物主，故称后也。"

《左传·昭公二十九年》又说："共工氏有子曰句龙，为后土……后土为社。"《国语·鲁语》也说："共工氏之伯九有也，其子曰后土，能平九土，故祀以为社。"由此可知，远古时期的后土，即共工氏（传说中的远古氏族首领，《通鉴外纪》考其为"三皇"之一）之子句龙，因其"能平九土"，故成为人们祭祀的土神或社神。

文献中也有后土为颛顼（传说中的三皇五帝之一）之子的说法。《礼记·月令》："中央土，其曰戊巳，其帝黄帝，其神后土。"汉·郑玄注曰："后土亦颛顼之子，曰犁，兼为土官。"唐·孔颖达则疏："颛顼氏有子，曰犁，为祝融。共工氏有子，曰句龙，为后土，后土为土官。知此经，后土非句龙而为犁者，以句龙初为后土，后转为社，后土宫阙，犁则兼之……句龙为社神则不得又为五祀，故云犁兼也。"①按孔氏疏解，作为社神的后土，其第一人仍为共工氏之子句龙，颛顼氏之子犁（祝融）随后继任了"后土"这一官职。

另据汉·蔡邕《独断》②："社神，盖共工氏之子句龙也，能平水土。帝颛顼之

---

① 见[清]阮元主持校勘《十三经注疏》，中华书局，1979，第1372页。

② 四库全书本一常熟瞿氏铁琴铜剑楼藏影宋写本，上海古籍出版社，1990，《诸子百家丛书》影印本，上卷，第8页。

世，举以为土正，天下赖其功，尧祠以为社。”可见，蔡氏亦认为句龙为社神，并勾画出“共工—颛顼—帝尧”这一时代序列中句龙从人到神的发展过程。

不论古史传说中的后土为官名为神名，为句龙或为祝融，均反映了远古先民对土地的依赖和崇拜。像诸多中国传统神祇崇拜的形成一样，后土崇拜由敬土→敬人→敬神的演变是自然神崇拜演化为人格神崇拜的过程。至周代，后土作为土神已受到厚祀。如《周祀·春官·大宗伯》：“王大封，则先告后土。”郑玄注：“后土，土神也。”此外，蔡邕在《独断》中也说到“稷神”之由来，并言“社稷二神功同，故同堂别坛”祀之，还列举了汉时祭祀社稷的《载芟》和《良耜》两部歌章。[①] 自周以来，社稷二神一直备受崇祭，以至“社稷”一词演变为“疆土”、“国家”之代称。

早期文献中的后土均为男神，大约到隋代以后，后土逐渐变为女神形象，民间又称其为“后土娘娘”。这种变化，又由何而来？

考“后土”一词本义，应为女神。在甲骨文与金文中，“后”字都是女人形状，有的还带有明显的双乳。王国维说：“后字皆从女，或从母、从子。象产子之形。”[②]

马书田《华夏诸神》[③]中认为，“后”字的初义，当指部族之尊母。在只知其母，不知其父的上古母系社会中，生育了本族子孙的高母，是理所当然的领袖和权威，而其名称就是“后”。关于“土”字，按《释名·译天》：“土，吐也，能吐生万物也。”古来生人者称母，生万物之母，当可称“土”。照古人的说法，叫“地为母”(《后汉书·隗嚣传》)；用今天的话来说，叫“大地母亲”。“后土”一词，本原正是指“大地母亲之神”——地母。正如丁山在《中国古代宗教与神话考》中所说：后土是自初民社会所祭的“地母”神演化而来。因为地母能生殖五谷，五谷由野生培植为人工生产，是由妇女创造的，在女性中心社会时代，即称地母为后土。[④]

中国由母系社会到父系社会，进入男性中心时代，昔日崇拜之女性神自然会转化为男性神。或许，这正是那些充满英雄创世彩色的、有关古史传说人物的先秦文献中视“后土”为男神的缘故。汉代以后的阴阳哲学中，认为天阳地阴，后土也便逐渐由男神复变为女神：自秦汉以来，历代帝王皆祀后土，[⑤]然隋唐以前均奉作男像。唐武则天以前已出现女像。[⑥] 宋真宗(998—1022 年)潘皇后在嵩山建殿，奉“后土玄天大圣”像。政和七年(1117 年)，宋徽宗亲临玉清和阳宫，封后土为“承天

---

① 四库全书本一常熟瞿氏铁琴铜剑楼藏影宋写本，上海古籍出版社，1990，《诸子百家丛书》影印本，上卷，第 8 页。

② 《王国维遗书·殷卜辞所见先公先王续考》。

③ 北京燕山出版社，1990，第 37—39 页。

④ 转引自马书田：《华夏诸神》，北京燕山出版社，1990，第 37—39 页。

⑤ 《汉书·武帝纪》：“联躬祭后土地祇，见光集于灵坛，一夜三烛。”又唐·张说《大祀封禅颂》：“‘陛下’前年祈后土，人获大穰。”

⑥ 《中国大百科全书》(宗教卷·道教尊神)，中国大百科全书出版社，1982，第 74 页。

效法厚德光大后土皇地祇，并规定礼仪规格同玉帝一样。自是以后，后土皆为女像。

二、道教的后土神

道教起于东汉，奉老子为教主。梁・陶弘景《真灵位业图》以元始天尊为最高。自六朝至唐宋，三清逐显，成为道教最高神"唐王朝以老子姓李，尊封为太上玄元皇帝，加以崇奉。宋王朝又以传玉帝之命，宣传君权神授，累上玉帝尊号，后又敕封和玉皇天帝对应的后土"。道教遂也把后土列为神位仅次于三清的"四御"之一，[1]称她是掌握阴阳生育、万物之美与大地山河之秀的女天帝，与主宰天界的玉皇大帝配套，正所谓"天公地母"。在道教庙观中，后土除与其他三御合祀外，有些道观还专设后土殿，民间另有专祀后土的后土娘娘祠。

三、民间信仰传说中的后土神

据我们在实地调查时所见的宝卷所述，[2]后土原是河北省行唐县上方村少女张生香，父母早亡，经过在后山丹霞洞苦行修炼后，脱凡成仙。此后又多次下凡，替天行道，辅佐君王，安抚百姓，主管人间生儿育女及大地万物。

四、民间的社神与土神崇拜

古人对土地极为敬重，土地为生存之本。故而，古代的土地祭祀，不仅是国家之要举，更是农家之要事。祭祀土神，古人认为是为了"神地"、"亲地"和"美报"，如《礼记・郊特性》："社祭土。""社，所以神地之道也。地载万物，天垂象，取财于地，取法于天，是以尊天而亲地也。故教民美报焉。"

古代的土神即社神。《孝经》说："社者，土地之主。土地广博，不可遍敬，故封土以为社而祀之，报功也。"《周礼》说："二十五家置一社，担为田祖报求。"祭祀社神叫"社祭"，早在《诗经》中就有社祭的记载，如《小雅・甫田》："以我齐明，与我牺羊，以社以方。"又如《大雅・云汉》："祈年孔凤，方社不莫。"这是周代统治者祈年、祭社的乐歌。

古代祭祀社神的日子称为"社日"。这是农家"神地"、"亲地"和"美报"的传统节日，一般在立春、立秋后的第五个戊日，称"春社"、"秋社"。梁・宗懔《荆楚岁时记》(十三)描绘了六朝时两湖地区民间"春社"的情景："社曰，四邻并结综合社，牲醪，为屋于树下，先祭神，然后飨其胙。"之后，春社、秋社活动又逐渐形成一种节日般的集会，史称"社会"。孟元老的《东京梦华录》和周密的《武林旧事》均记载了宋代城市中社日举办"社会"的盛况。"社会"时演唱歌舞、戏曲的习俗一直流传至近

---

① 其余三御为：玉皇大帝，又称昊天金阙至尊玉皇大帝，为总执天道之神；中央紫微北极大帝，协助玉帝执掌天经地纬、日月星辰、四时气候之神；勾陈上宫天皇上帝，协助玉帝执掌南北极与天地人才，统御诸星，并主持人间兵戈之事。

② 《后土皇帝宝卷》(上、下)，南高洛音乐会保存本复印件，音乐研究所图书馆藏本。

代，其中部分因素融入春节、灯节期间的农村节日活动中，另一些因素则随着正统宗教(道、佛教)的发展而保留在集宗教、娱乐、商贸于一体的"庙会"活动中。

如前文所述，古代的社神即后土。作为大地之神的后土受皇帝敕封，后又被道教奉为尊神，地位显赫，但后土信仰的普遍性却随着岁月而渐渐衰缩。查清代以来的全国各地县志，仅北方地区的河北、山西、陕西、甘肃等地仍保留了民间祭祀后土的活动。

另一与敬土有关的神祇是土地神。土地神在民间俗称土地公、土地爷，其配偶称土地婆、土地奶奶，是民间最普遍供奉的神祇之一，全国大大小小的土地庙，遍布城乡各地，甚至在一些道教庙观中也给这位神祇留有一席之地。但是，尽管土地神作为家宅、村社的土地守护神而备受百姓青睐，但他的权限只管某一地面或地段，在诸神中地位极低，神位相当于人间官僚中最底一层的地保，与总司大地的后土不可同日而语，在大型社区性和社会性的祭祀活动中常常颇受冷落。

二、易县、涞水一带的后土崇拜

在河北境内，以易县洪崖山后土庙为中心的方圆数百里范围内，后土是民间崇拜的主神，其影响力波及包括当地民间音乐在内的民众生活的多个方面。

一、易县、涞水地理、历史与后土崇拜区域

易县是战国时燕国下都之故地(燕太子丹派荆轲去刺杀秦王，高渐离击筑送别于易水的悲壮故事，就发生在此地)，汉代初置县，因境内易水故名易县。隋置易州府；明沿府治，辖涞水县；清代雍正年间以西陵所在升为直隶州；民国改州为县，属直隶保定道；现属于河北省保定地区，全境面积2,534平方公里，50余万人口。

易县东部为平原，中部为丘陵地带，西部深入太行山区，山地和丘陵占全县面积90%。境内岗峦起伏，群山环绕，海拔千余米的狼牙山和云蒙山南北对峙。属大清河水系的拒马河、北易水、中易水、瀑河、漕河等，由西向东横贯县境。易县西部界涞源，东南部邻定兴、徐水；南部接满城、完县；北部和东北部则与涞水接壤。县城设在东部平原地带的易州镇。县城以西坐落着清代皇帝陵园群清西陵。西北部有著名古关隘——紫荆关。县城以北约15公里处坐落着被视为圣地的洪崖山，俗名后山，就是当地最重要的后土庙所在地(参见地图)。涞水县亦即古燕国属地，汉置遒县，后累更名改属。至隋代，以涞水(即拒马河)所经而得现名，此后直至清代，多属易州所辖。民国以来，又多次更改名属，直到1962年恢复涞水县建制至今，现属河北省保定地区。全县面积1,644平方公里，人口30多万。县境东北部与北京市接壤，北部与涿鹿县接壤，西部和易县、涞源、蔚县相连，南界定兴县，东邻新城、涿州。涞水县地处太行山东麓，地势由西北向东南倾斜，分为山区、丘陵、平原三种地貌类型。从地图上看，涞水西北大部分地界与易县北部相连而一起深入

太行山区，涞水全境仅三分之一的南部地区与易县东北部地区相连，呈平原地貌向东南延伸而进入广袤的冀中平原。

易、涞两县相连接的这片平原地带，正是当地后土崇拜的中心区域。后土的宗教影响力，以易县洪崖山后土庙为基点，呈扇面形向东南方向平原地带放射，广及易县、涞水、涿州、新城、定兴、徐水、满城、来源等地约数百公里范围。

后土信仰在这一地区的普遍，有人认为可追源自与当地有关的历史传说。古代典籍中提到，远古时期中原地带南方的九黎族首领蚩尤与西方部落的首领黄帝战于涿鹿之野。当时的"涿鹿之野"，即包括今涞水、易县一带。蚩尤败于黄帝后，被俘的一部分九黎族人留在当地，称作"黎民"(所谓"黎民百姓"即源出于此)。后来，黎民的首领为共工，共工与颛顼争帝战，怒而触不周山(一说不周山又名穷独山，亦即易县洪崖山侧翼马头山——见《后山神话》)，导致水患。共工之子即后土(句龙)，后土爱民，治水有功，当地百姓立庙祀之，沿传正今。[①]

不过，这种推论则更多依据民间传说，史籍无考。据明代弘治十五年(1505年)《易州新志》[②]"山川"志载："洪崖山，在州治北三十里，高可万仞，隆冬积云，经久不消，祖传张果老炼丹于此，床灶尚在。"另外，洪崖山中有丹霞洞，当地传为后土修炼之所。《易州新志》中也提到洪崖山上的丹霞洞，谓此处"景象秀丽，常有道流修炼于此。"然其中并未提及后土一事，更无关于后土庙宇之记载。另外，易县南郊保留的明代宣德四年重修龙兴观碑文上，刻列了易、涞全境道观宗系名录，其中亦不见洪崖山后土庙记载。由此或可推知，明代中叶以前，洪崖山尚无后土庙。至于后土崇拜何时并何以在当地兴盛，则有待进一步研究。

二、多神信仰和一神独尊

易、涞一带的后土崇拜是当地民间信仰文化的地域性现象。其实，当地民间信仰属于多神信仰，无论佛教、道教或民间宗教中的各路神佛，均被供奉。尽管如此，在诸多神佛中，最受老百姓崇信的仍是被认为灵异全能的后土奶奶，构成当地多神信仰体系中一神独尊之信仰心理。

涞、易两地灯节开坛迎神时，灯棚神坛中央所挂一幅"全神全佛"神像。此外尚有诸多神祇的单独画像。易县流井村 1999 年春节灯棚坛场内神像的挂置，正是当地全神信仰的一个典型写照("全神全佛"像居中，其余神像分列左右)：

十殿阎王	八殿阎王	六殿阎王	四殿阎王	二殿阎王	月值功曹	夜值功曹	千手观音	元始天尊	关帝	地藏	全神全佛	观音	后土	玉皇大帝	日值功曹	年值功曹	一殿阎王	三殿阎王	五殿阎王	七殿阎王	九殿阎王	鬼王

① 见公李：《后山神话》，中国民间文艺出版社，1990。

② 1965 年中华书局上海编辑所影印，宁波天一阁藏本。

其中“全神全佛”像中共有神祇111位，分十层排列如下：

第一层(最高层，左起)：女娲、月、日、天皇氏、地皇氏、伏羲、辰、星、神农氏……(共9位)

第二层：如来佛、弥勒佛、释迦、圣人、老君、贵公、三义……(共11位)

第三层：玉皇、重眼……(共11位)

第四层：罗刹女、观音、红孩儿、二郎神、李天王、哪吒……(共11位)

第五层：玄武、三官、真武、土母、土公、财母、财公……(共11位)

第六层：闪电、风婆、雷公、龙母、龙王、量尺天……(共10位)

第七层：催生、子孙、眼光、碧霞、后土、泰山、瘢疹、天花、送子……(共9位)

第八层：后山神、鸟圣、白爷、药王、三爷……(共9位)

第九层：冰雹、虫王、春苗、周仓、关公、关平、孙膑、山神……(共9位)

第十层：土地、地藏、城隍……(共11位)

如此众多的神祇，虽分工细致，名义上各司其职，但实际上，老百姓心目中的主神，仍然是全能的后土奶奶。

涞水县南高洛村的灯棚设在官房子(供音乐会专用的公房)，[①]房中设主坛，供诸神像。官房子外西侧则另搭一棚，挂后土神像，专设后土神坛。开坛期间，前来祭拜的群众，均在后土灯棚烧香磕头，后土坛香火旺盛。供奉诸神的主坛内，反而显得冷清。全神信仰下的一神独尊现象，由此昭然若揭。

古代自周朝起便以立社祭祀为乡村行政单位划分的依据。据明代弘治十五年(1503年)重修的《易州新志》记，当时易州(包括涞水县)仍以“社”为行政建制，其中易县设38个社，涞水设18社。另据当地民间口传，早年凡立“社”之村(一般是周围一带较大的村庄)，必建一“大寺”(较大的寺庙)，而且，每社都要组织音乐会及各式香会，准备神像、吊挂(绘有神话故事的彩图)、灯笼等物，用于祭社敬神，由而构成“神社”组织。其他村庄的庙宇，规模较小，一般供奉当地所信奉的神祇，如关帝、观音、五道(丧事报庙必备之所)、药王等。清代以降，当地较大的村落陆续都有了自己的大寺，并形成以大寺为中心的乡村庙宇丛落。大寺的主殿供奉释迦牟尼，偏殿则不拘佛道，供奉各种神祇，有的大寺偏殿中，也为后土专设一殿。这样的庙宇布局，正好是当地全神信仰意识的体现。从古代早期以土神为主位的“社”制，发展到以释迦牟尼为主位的“社”之大寺，反映了中国农村民间宗教信仰从自然崇拜到人格神崇拜，再到佛教信仰的演变轨迹。

但是，尽管佛教释迦牟尼占据大寺的主殿，在涞、易一带，最受村民青睐的崇拜对象仍然是民间认为最灵验的后土(全能之神)以及观音(救苦救难)、关帝(福佑避邪)、药王(治病祛疾)、五道(阴间注册)等神祇。

---

① 有关“官房子”社会文化属性的问题，本课题另有专文探讨。

三、后土庙宇分布

庙宇是宗教信仰精神世界外向性的形式化实体表现。一个地区神宇的兴衰史，是当地宗教信仰蜕变过程的指标。易、涞一带及其周边地区后土庙的失而复现，正体现了这一关系。

如前所述，易、涞一带过去曾以大寺为中心构成村社庙宇体系，大部分村社都没有后土庙。经调查，过去仅周边地区的个别村庄，如定兴西辛告、涿州小马村等处，建有小型后土庙，而这些小庙被视为“奶奶行宫”，即临时性的分庙而非主庙。只有易县洪崖山的后土庙（又称后山庙），才是当地公认的后土主庙。

洪崖山位于易城北约30华里处。从易县城往北行驶，一路平川，至流井村，再缓坡西行约5里地，便有平地而起的马头山（因形似马头故名）映入视线，马头山的东翼，便是洪崖山，当地人称之为“后山”。洪崖山高不过数百米，但山势陡峭，林木葱郁，从平原末端拔地而起，颇有几分伟岸之势。过去，此地曾遍山庙宇，从山下马头村开始，依次有：接驾庵、西寺、东寺、山神殿、九龙殿、老爷殿（供关公）、太阳殿（供太阳神炎帝）、三爷殿（供后土的三位使者）、药王殿（供唐代名医孙思邈）、救苦殿（供观音）、三清殿、玉皇殿、三霄圣母殿、山顶正殿为后土殿。此外，山前山后还有许多景观和传说中的名胜，如月亮崖、元诗堂、欢喜台（山腰平台，俗称换气台）、朝阳洞、神井（有甘泉流出）、香泉、丹霞洞（传为后土奶奶修行处）、仙人壶、奶奶老家、饮虎池、公公（共工）沱等。① 过去，后山庙曾有驻庙道士，据说多在北京白云观受戒，此段历史有待考证。

后山庙的初建年代目前尚无据可考，但知清代以来此庙已香火旺盛，每年农历三月十五后土庙会期，各地香客蜂拥而来，易、涞各县民间香会争相朝顶献演（后详述）。山下马头村是上后山的必经之路，后山庙会期间，马头村民遍设茶棚，以慰劳四方香客和前来朝顶的各地香会，并为他们提供歇脚和住宿场所。1938年抗日战争爆发，后山庙曾遭战火破坏，此后当地连年战乱，庙宇凋零，庙会停顿。1949年建国后，后山庙归马头村管理，四乡百姓曾捐资修缮庙堂，庙里虽已无道士，庙会却曾一度复兴。从1958年开始的人民公社一直到“文化大革命”时期，由于政治方面的原因，后山庙宇被拆毁，庙会停滞。1984年，香客和马头村村民集资重新修建了后土殿和其他一部分庙堂，庙会随即恢复。现每月初一、十五都有香客上山烧香。每年农历三月十五庙会期间，香客、游人每天多达10多万。山脚下有马头村农民设卡售门票（1986年每张门票3元，1999年涨到5元），把后山变成了一个旅游点。

由于庙会活动可让管庙人获得巨额“香火钱”和捐款，因此，近年来易县及周边地区兴起了民间建庙热潮。尽管民间重修庙宇要受到政府有关部门的审批，而新建庙宇更受到严格控制，但近年来后山周边地区仍重建和新建了如下一些后土庙

---

① 见公李：《后山神话》。

(参见地图)：易县石门店后土庙——1995年新建，独室供后土；易县磁儿山后土庙一宣化寺旧址，旧庙无存，1995年建独室，供后土；定兴西辛先后土庙——1995年旧庙原址重建；定兴北关后土庙——1996年新建；涿州小马村泰宁宫(后土庙)——旧庙建于1947年，1993年重修并扩建；易县裴山后土庙——近年在向阳庙旧址新建(未访)。

这些重修和新建的庙宇，分布在易县洪崖山后土主庙的周边地带，对主庙形成包围之势，从而堵截和吸引了前往易县后山的大批香客。从这些后土庙的兴衰或可说明两个问题：其一，在村社庙宇已荡然无存的当今社会，唯独后土庙能在民间复兴，进一步反映了当地全神信仰下一神独尊的信仰心理。其二，如今包括后山庙在内的各处后土庙会，都染上了严重的商业习气，在一定程度上伤害了信徒的宗教热情，而这正是近年来民间乐社较少出现在后土庙会的原因之一(这一问题待后详述)。

三、与后土崇拜有关的音乐社团及其属性和行为方式

一、音乐社团

易县、涞水等地与后土崇拜有关的音乐事象，均由特定的民间自发组织的音乐社团来执行。这种社团称作“会”，有“南乐会”、“佛事会”、“十番会”等，统称“会统”。这类“会”的组织，虽然都与祭祀活动有关，但各种会的建制、会俗、音乐等传统却各不相同。现简述如下：

1. 音乐会

按当地的说法，各类会统中“音乐会为大”。音乐会之所以最受尊重，是和它的古老传统和社会影响力有关。音乐会在冀中平原地区广泛存在，目前保存下来的这类民间农村乐社总数大约不少于100家，主要分布在北京地区大兴、通县的个别村庄；天津地区的南郊、杨柳青、武清、静海等郊县农村；河北的安次、香河、永清、固安、霸县、问安、维县、安新、高阳、任丘、河间、涞水、易县、新城、定兴、徐水、清苑、定县等县的一些村镇。各地音乐会的历史不尽相同，但大部分都是清代就已存在的“老会”，有些老会的历史可以追溯到明代或更早。各地音乐会的属性相同，其音乐风格都基本一致，只是在具体曲目和信仰习俗方面表现出地域性特点。①。

涞水、易县一带是音乐会较多的地区，而且普遍都保存了较古老的音乐传统和社会风俗。音乐会的成员均为男性村民，来自本村的自愿入会者，原则上来者不拒，但必须品行端正并具有为村民无偿奉献的精神。音乐会的人数通常在30人左右，各人按职责分工并有特定称谓。其中，掌管会内事务之人称作“会首”，俗称“会头”、“管事的”，由一至三人担任，他们有谙熟音乐者，也有不悉音律但有组织才能

---

① 参见《中国音乐年鉴》1994—1996年卷连载《冀中、京、津地区民间“音乐会”普查实录》。

之人。祭祀活动的主持人叫做“香首”、俗名“香头”、“领会的”，由一人担任，他必须熟知祭祀仪规。听从香首、会首调遣，跑腿传话、召集乐手、处理安排杂务者叫做“攒管”，俗称“跑道的”，二至数人不等。其余为乐手，统称为“学事”，其中精通乐律并能教学授艺者又称“师傅”。乐手是音乐会的基础，一般在20人左右，又分为“文坛”、“武坛”，文坛人员以诵唱经文为主；武坛人员以演奏音乐为主。

音乐会的功能有两项：一是代表村民执行神事仪式（包括“迎神”、“出会”等每年定期的祭祀活动和求雨仪式等）；二是为村民举办丧事仪式。音乐会把这两项功能看作自己的职责和义务，都是无偿服务。音乐会的经费（如购置乐器、用品等）来源于村民的捐助。

2. 南乐会

南乐会是近代（大约在民国时期）兴起的一种民间乐社，这种会的人数、建制与音乐会相似，只是乐队编制和音乐曲目、风格与音乐会不同，它所扮演的社会角色和音乐会有所不同。南乐会音乐风格明快通俗，无论乡村中婚事、丧事、神事活动，都可参加演奏，而且婚丧演奏通常要收取一定的报酬，无偿服务仅限于本村内部的丧礼和神事仪式。有些南乐会也有专门唱念仪科经文的文坛人员。因为南乐被视作不能登大雅之堂的俗乐，按当地习俗，南乐会通常被庙会祭祀场合拒之门外。

3. 佛事会

佛事会是唱诵经文为主，兼有法器（打击乐器）演奏的一种民间组织，其形式和功能相近于音乐会的文坛，只在没有音乐会的村庄才保留了这类组织。佛事会历史也比较悠久，有些会的历史可追溯到200年以上。佛事会人数一般不超过10人，会员都是不出家的农民，自称为“老道”，其中会首一人，称“掌教的”。佛事会的功能与音乐会相似，主要是无偿服务于乡村中的丧礼和神事（包括迎神、求雨、安生等活动），唯独不出会上庙。

4. 十番会

十番会是规模较大的一种民间音乐社团，因乐队使用乐器种类齐全，以“十”为最，故名“十番”。据民间艺人讲，十番的乐队人数，包括文场（由管弦乐器和小型打击乐器组成）和武场（由大型打击乐器组成）最少要50多人才算齐全。凡出会，乐队和打旗的、放炮的等辅助人员，至少需要60人以上。十番会通常以村为单位组成，由会首总管全盘，乐队虽有文武场之分，但其文场和音乐会文坛不同，只演奏音乐而不诵唱经文。十番会不涉足婚丧仪式，其主要职能是组织和参与大型神事祭祀活动，并且在这类活动中主要是演奏音乐。

5. 其他会

易县、涞水一带村社中还有一些其他形式的会统，如演唱地方戏曲的戏会、彩扮秧歌的高跷会以及大鼓会、少林会、中幡会、狮子会等。这些会虽然也参加村社和庙会的祭祀活动，但他们的表演更多带有娱乐性，更多地作为仪式的点缀，其功

能和组织比较单一。

二、坛祭与庙祭

易县、涞水等地的后土崇拜，已经形成为一种地域性民俗宗教文化，这种文化的具体行为内容，由个体性崇拜行为、社区性崇拜行为和地域性崇拜行为三个层次构成。作为个体性崇拜行为，主要表现为“求神许愿”和“酬神还愿”两种方式，即通过祷告、烧香、磕头、上供、捐钱(通常是捐给寺庙)等个人行为，以达到人与神之间的交往。这类个人行为通常与音乐无涉。当地与后土崇拜有关的音乐行为，主要发生在社区和地域两个层次范围，并体现为“坛祭”和“庙祭”两种方式。现分述如下：

1. 坛祭

坛祭(民间称“开坛”)是一种社区性的崇拜行为，是由乡村社区内(或以村为单位，或以村内街区为单位)特定社团在特定时间和地点设坛祭祀的一种形式。这是一种有组织、有社会影响力的群体行为，因而总是伴随着隆重的仪式活动和相应的音乐行为。而执行这种坛祭仪式的特定社团，就是村社内的乐社。

村社内的坛祭活动每年举行一到三次。大部分村庄只在农历正月十五灯节期间举行一次，通常从十三日开坛，到十六日收坛，为期 4 天。有些村庄则在农历三月十五日当天举行第二次坛祭，甚至还在农历十月十五日举行第三次。

设坛的地点大部分都在官房子设坛，没有官房子的会统则临时在村子空场上搭棚设坛。个别村子则在自愿“接会”的香头家设坛。现以 1999 年本课题采访的涞水县南北高洛和易县神石庄为例，详述坛祭事象。

南北高洛

南北高洛是位于涞水县南端的两个村庄，两村地界相连，原为一村，合称高洛，大约明代永乐年间建村，村民大部分由山西迁徙而来。清代道光年间分为南北两村，沿袭至今。现南北村各有人口二千多人，属涞水县义安镇管辖。

南北高洛是周围一带传统习俗文化蕴藏较为丰富的两个村庄，现有四个主要会统，分别代表两村不同地界内的村民：南高洛音乐会(代表南高洛村南地界)；南高洛南乐会(代表南高洛村北地界)；北高洛南乐会(代表北高洛村南地界)；北高洛音乐会(代表北高洛村北地界)。除此之外，南北高洛过去还各有一个戏会(演出评剧、河北梆子等戏曲)和一个武术会。现在南高洛还保留了一个武术会、一个小型戏班和一个吹打班。上述各班社中，吹打班是只为报酬而服务于乡村婚丧礼仪的组织，因而不在会统之列。戏会(戏班)和武术会仅在春节期间在本村或应邀到邻村表演，并不承担村内与祭祀有关的活动。音乐会和南乐会虽然也为各自地界内村民的丧事服务，但这种服务是无偿的(南乐会应邀出村演奏时才收取酬金)，而每年代表各地界内居民举行神事祭祀活动则是他们的主要职责。正因为如此，这类会统的活动经费(包括添置和维修乐器、置办祭祀用的各种用品等)都来自村民的捐助。可以说，南北高洛的这四个主要会统，是专门服务于村内不同街区神事和丧

事礼仪的乐社，他们所代表的四个不同地界，类似于古代按居民划分的四个神社。

这四个会统的祭祀活动主要在每年春节期间分两个阶段进行。第一阶段在正月初一早晨举行，四个会在各自香首的带领下，沿村巷一路吹打到村内各庙宇烧香拜神，称作“采街”、“拜庙”。如今，村庙已不存在，但这种仪式程序仍保留了下来。届时，先由南高洛音乐会列队从官房子出发，一路吹打，依次前往南高洛南乐会、北高洛南乐会和北高洛音乐会拜会串联，最后四会在北高洛音乐会官房子集中，一路吹打至南高洛音乐会官房子后各自返回，这一过程称作“穿插”。第二阶段是在正月十五灯节期间举行的迎神祭祀活动，称作“坐坛”，一般从十三日开坛至十六日收坛，为期 4 天。届时，各会由香首、会头向本地界各户敛受钱物，在各自官房子外搭灯棚，棚内挂神像、置供桌、摆供品、点香烛，开坛迎神。其间有由文、武坛乐手执行念赞、奏乐、诵经、焚表等一系列仪式活动，属本会界区内的村民则轮流入棚焚香、磕头、许愿、还愿。

1. 坛祭

坛祭仪式分为开坛、坐坛、收坛三部分，以吹（器乐）、打（法器）、念（歌唱）三种音乐形式贯穿始终。以下是南高洛 1999 年春节灯节期间坛祭的程序：

2 月 28 日（农历正月十三）开坛

挂像在前一日已布置好的官房子和外面的后土棚内悬挂神像、棚外放鞭炮

开坛香头带领文坛人员在坛前烧香、磕头；武坛人员打法器（打击乐牌子【开坛合息】）

请神文坛唱诵【迎神赞】、武坛打【长三牌】

安神文坛念《心经》、武坛打【长三牌】（收）

（仪式从清晨六时开始，只有音乐会人员参加，七时结束，会员各自回家。）

坐坛

早餐后，约九时，会员集中，在灯棚桌周围坐定，演奏大套乐曲和法器套曲。社内村民陆续前来坛场烧香。中午各自回家用餐。下午坐坛，形式依旧。晚饭后入夜时坐坛仪式较为隆重，除演奏乐曲和法器外，文坛诵唱《后土宝卷》。前来烧香、听曲、看热闹的群众不分社区，络绎不绝，直至午夜。

3 月 1 日至 2 日（农历正月十四、十五）

除挂像一环节，每天重复清晨开坛，上、下午和晚上坐坛。烧香、听曲、看热闹的群众有增无减。

3 月 3 日（农历正月十六）收坛

白天活动如上。夜晚，坛桌上供“表”（长方形黄纸叠成，上写诸神尊号），音乐会文武坛轮番唱奏。是夜，社内村民倾巢而出，前来烧香、逛灯棚，俗称“丢百病”，直到半夜两点，爆竹齐鸣，文坛在坛前焚表送神，武坛一旁打【长三牌】，然后，全体会员在后土神像前轮流磕头，最后“摘像”（摘下神像）收坛，至此结束全部坛祭

仪式。

南高洛音乐会灯节坛祭虽然是对诸神的一次普祭，从仪式展演中的专设后土灯棚、夜间坐坛经文只念《后土宝卷》、收坛时会员只在后土坛前磕头朝拜等细节，都显示对后土的偏重。当问到为何如此“优待”后土时，音乐会会员都说：“我们这一带的人最信后土娘娘，老百姓来灯棚也主要是给后土娘娘烧香。”无疑，后土仍然是这次普祭中的主神。

相传农历三月十五为后土诞辰，按传统风俗，涞、易一带每年此时都要祭祀后土。届时，各地香客和会统都争相前往易县后山庙朝顶进香。因路途遥远而不便前往后山的乡村，则由会统在本村搭棚设坛祭祀。南北高洛各会统在抗日战争以前曾多次组织上后山朝顶，不去后山时也在本村进行坛祭活动。这一传统后来因为当地连年战乱而终止。近年来当地后土崇拜之俗日盛，南北高洛每年三月十五都有大批村民不辞辛劳，远涉后山烧香。南高洛音乐会为了给村民提供一个就近烧香的场所，从 1997 年开始，又恢复了农历三月十五的后土坛祭活动。

据本课题组考察，南高洛音乐会 1999 年三月十五的后土祭祀仪式，仍然按开坛、坐坛、收坛的程序进行，其坛场布置以及吹、打、念的各种曲目，与正月十五的普祭仪式没有明显区别，只是将 4 天的内容浓缩在一天内完成。

神石庄

神石庄位于易县县城西南偏北 11 公里处。该村建于清乾隆年间(1736—1795年)，相传古代曾有 5 块巨石从天而降，百姓信以石神保佑，故称神石庄。现全村近 5000 人口，耕地 5760 亩，是易县的大村。全村分 4 个街区：中街(从东到西的中口街)、南街、东街、西街。每个街区都有一个会统，称“香会”，又按区域称中会、南会、西会、东会。其中，中会为高跷会，其余 3 个会均为音乐会。村民按所住街区分别属于各自街区香会的“在会的”。各会若敛收钱物，都找本会在会的居民。这意味着各会的经费来源如购置乐器、添置器材等费用，基本上都是由本街区内村民提供。这 4 个香会，正是由神石庄 4 个社区的村民供养的 4 个神社组织。这种组织的主要功能是为各自社区(街区)的神事仪式服务，同时还兼服务丧事仪式。

神石庄以往有大寺，供弥勒佛，有戏楼、有关帝庙、龙王庙等，如今庙宇无存。这里虽然不曾有后土庙，但后土仍是村民祭祀的主神。按当地习俗，每年举办 3 次坛祭活动：正月十五为上元节，举办“三官圣会”，正坛供天、地、水三官，侧坛供后土；三月十五为后土圣诞，正坛供后土，侧坛供九位娘娘；十月十五为下元节，仍祭后土。

和别处不同的是，神石庄一带的坛祭并非由会统(香会)一手包办，而是由社区(街区)内村民自愿在家中设坛，并恭请本社区香会前来举行音乐祭祀，届时，社区内其他村民络绎前往坛场烧香拜神。这种“请会”习俗，请会人称“香首”或“香头”。因为每个社区每年只举办 3 次坛祭，每年只有 3 人充当请会的香首(全村 4 个社区每年共有 12 人可作香首)，所以，香首的人选一般是社区内村民(包括香会成员)事

先申请，由香会组织抓阄确定，确定之后将人名依次写在一个牌子上，到时候按顺序设坛请会。

据本课题考察组1999年农历正月十五和三月十五期间的两次观察，神石庄的坛祭活动虽民俗内涵丰富，但目前保留的仪式却比较简单。三官圣会从正月十四开始设坛(俗谓“搭佛堂”)，设毕，请香会前来吹打一番，谓“开坛”。开坛后每日上午、下午和夜晚，均有音乐会在坛场演奏，街区内村民前来烧香。十六日收坛，也叫“至供”。仪式前后共三天，称“三天供”。其他两次“请会”均为三天供，形式与三官圣会相同。据说，正月、三月的会较为隆重，前来坛场烧香的本街区村民很多。相比之下，十月会烧香的人较少。据说，每年的3次请会是过去的传统，人民公社以后停止了，直到1980年又恢复。该村几个音乐会过去也有文坛和包括《后土宝卷》在内的各种经卷，后来经卷被毁，只保留了吹打曲目。目前的坛祭活动只限于围坐于坛场一侧的方桌周围演奏器乐，并无诵唱经文和其他仪式活动。中街的高跷会无笙管乐，只备打击乐器，开坛活动中，除了在坛场演奏打击乐之外，还彩扮各种古装角色，踩高跷在门外表演舞蹈和演唱喜歌。

据调查，易、涞一带灯节期间大部分村庄都有搭灯棚迎神的坛祭活动，这类活动都由音乐会之类的会统来承办。距易县后山仅5里之遥的流井村(由东、西、南、北四个村组成的一个大村)，春节期间的坛祭活动犹为隆重。1999年灯节，流井村音乐会除了在灯棚设坛外，还花钱请来专业剧团在村中演迎神戏，坛外依旧设“灯场”(一种古老的灯阵，用木杆和草绳布成迷宫般方阵，阵内点灯，音乐会进入后边吹边行，村民尾随其后，谓可祛病消灾)。其活动之排场，在当地可谓首屈一指。后山脚下的马头村，如今虽无完善的音乐会，但灯节期间各街区仍自设灯棚，挂神像举行坛祭活动。按传统，这两个村子(即流井和马头)在三月十五后土诞辰期间反而不举行祭祀活动，原因是这期间正值后山庙会大忙之际，他们要忙于接待四方香客和各路香会(详见后述)。

2. 庙祭

庙祭即庙会祭祀活动。作为地域性崇拜行为，庙祭是地区内最大规模的社会群体性后土崇拜活动，是个体崇拜行为和社区崇拜行为的聚合，而这个聚合点就是作为后土信仰圣地的易县后山庙。

相传农历三月十五日为后土诞辰，后山庙会则一般从十二日开始，一直持续到十八日，为期一周，当地统称为“三月十五会”。每年这个时间，涞、易两县及周边地区的信徒都要前往后山祭拜后土，四乡的会统也都争相前来朝顶献演。

往年，会统出会上后山进香是代表村社形象的大型举动，是走出社区，汇入地域性后土祭祀洪流的一种重要举措。因而，出会上庙，都有锦旗仪仗开道，车马辎重(驮运棚帐、大鼓、物品、粮食和炊具)随行，社区老少同往，动辄百数十人，浩浩荡荡，挺进后山，两三日后方能返回。如此规模，事先需向村民敛钱办事，因耗资较

大，所以不是每年都能举办，通常每隔两三年出会一次。

旧俗每逢三月十五会期，沿途村社遍设茶棚，供茶水慰劳行人香会。原流井村大寺有“奶奶行宫”(即后土分庙)，凡会统到此，须驻足吹打表演，以示“送驾”。流井路口还有专人迎香会，接拜帖，统一调动各路会统的行动。

据马头老艺人说，1938年“七·七事变”(即抗日战争爆发)前，每年后山庙会，前来献演的会统多达100多道。其中演奏音乐者为“文会”，有音乐会、十番会；表演歌舞百戏者为“武会”，有少林会、高跷会、狮子会、龙灯会等；还有来自一些乡村的戏会。常来进香的音乐会有数十道，老艺人能回忆起来的有：易县东茹保、西茹保、范村、刘召、铺头、桥头等村的音乐会；涞水东明义、司徒、赵各庄以及南北高洛音乐会；定兴驿上营音乐会等。各音乐会都有自己的“会棚”，棚内挂后土像，武坛吹打，文坛念《后土宝卷》。十番会出会规模最大，据称全套乐器应该为一百零八件。当年能出会朝顶的十番会为数不多，常见的仅有易县后部十番会(80多人，乐器50余件)、涞水大赤土十番会等几家。

按照庙会规矩，只有文会(音乐会和十番会)才能上山顶后土殿献演，而且只有音乐会才能在后土大殿前搭棚坐棚吹、打、念，武会只能在山下表演。戏会也在山下搭台演戏，有些村社(如易县东白涧)买地建戏楼，专为本社戏会每年庙期献演。按当地民间的观念，各会统中“音乐会为大”，因此，只要是音乐会，无论吹得好坏，都能上山朝顶演奏。但是，大管、喇叭不让进庙门，有人专门在山门把守，所以，南乐会不能上庙。

1938年抗日战争爆发至1947年，这一地区一直处在战争状态。这10年间，后山庙会中断，农村中仅间断性地保留着社区内的坛祭活动。建国后，虽然后山庙已破败不堪，但很快便恢复了庙会，四乡会统也纷纷出会进香。随着1958年人民公社运动带来的社会、经济变化，以及后来的“四清”、“文化大革命”等一系列政治运动，直到1980年代初，在20多年中，后山庙会再度凋零。随着国内改革开放和农村土地实行“责任承包制”，从1980年代初期，后山庙会再度复兴。但是，这一时期的后山庙会则以自发性进香祭拜活动为主，个体行为特征较浓，乡村中会统出会已非社区性重要举措，会统出会也属于会统内部的一种自发行为。这一时期，上后山的香客人数虽不减当年，然而上庙的会统却寥寥无几。据调查，从1981年至今曾上后山庙的文会，仅有后山附近易县的马头、流井、黄蒿、麻屋庄等村音乐会和后部十番会。远道的会统已无力组织出行。只有周边地区近年重建的一些较大的后土庙，如定兴西辛告后土庙、涿州小马村后土庙等，反而吸引了附近一些花会上庙献演，其中包括一些为数不多的音乐会和南乐会。

考察组1999年农历三月十五在后山守候一天，只见香客、游人、车辆从四面八方汇集而来，香贩、杂货、食摊等集市商棚沿路摆摊，从山下马头村到山顶，绵延数里，人如潮涌，山上庙宇群落间，香烟缭绕，后土殿前更是香火冲天，以至烤燃殿前

古柏。然而，当天仅有易县麻屋庄音乐会前来进香，只在山下马头村的一个小庙前坐棚吹打，也无诵经。问其不上山献演的原因，该会艺人说，过去音乐会受尊敬，上山时众会统让道，庙上有专人迎送接待，如今马头村在山门设卡收费，连会统上山也要付钱，所以只好在山下择地坐棚，从早上 8 点来，下午 5 时返去。

可见，在新的社会、经济、文化形势下，庙祭活动的内容和性质已有所改变。

四、后土祭祀仪式中的音乐曲目

易县、涞水一带与后土祭祀有关的音乐有器乐曲、打击乐和唱诵曲三种。

一、器乐曲

器乐曲主要存在音乐会、南乐会和十番会中，但这三种会的乐队编制和曲目却大不相同：

音乐会以管（小管，领奏乐器，1－4 支）、笙（2－8 攒）、笛（曲笛，2－4 支）、云锣（1－2 架）四种乐器演奏旋律，大鼓（1 面）击节、小钹（俗称“板”，1 副）打拍，挡子（架悬单锣，1 面）、“大钹”（2－8 副）、大铙（2－8 副）穿插伴奏，其曲目有“大曲”和“小曲”之分。大曲是套曲，由一首或多首曲牌组合，通常由“头”（散板的引子曲牌）、“身”（慢板部分，由单曲牌多次变奏或多曲牌连缀而成的多段体，按一身、二身、三身……分段）、“尾”（快板的煞尾曲牌）三部分组成，风格典雅，只用于坐乐。小曲是独立的短小曲牌，演奏中多首曲牌自由连接，曲牌之间加插打击乐段落，风格明快，多用于行乐。音乐会保留的曲牌，部分与唐、宋时期的词曲同名，大部分则与元、明、清以来的南北戏曲曲牌以及民间器乐和民歌小调曲牌同名。这些乐曲与北方佛、道教寺庙的笙管乐一脉相承，风格较为古老。事实上，不少音乐会正是由当地寺庙中的僧人或道士直接传授和培养起来的。

南乐会起于近代，其乐队在音乐会基础上，换小管为大管，另加唢呐、口噙、海椎（即喇嘛寺庙所用的“刚筒”）、“嗡子”，（胡琴）等乐器而构成。唢呐在乐队中与大管并重，音乐华丽热烈，其乐曲一般无套曲，多是短小的民间曲牌、时调小曲和地方戏曲。戏吹歌是其丰富曲目的重要手段，故有“河北吹歌”之称。南乐的传播亦受当地僧、道笙管乐另一流派的影响。

十番会的乐队综合了民间吹、拉、弹、打各种乐器，以笛子为领奏乐器。从艺人的说法和各种迹象来看，河北的十番乐，可能与江南的十番锣鼓有一定关系，为历史较长的器乐传统。以易县十番会为例，其曲目也有大曲、小曲之分，风格和运用与音乐会似，但大曲较少使用散板的引子，主体（身）部分以曲牌连缀形式为多见。

这三种乐社的器乐曲，在当地后土祭祀仪式中均无特别的曲目规定。一般是在仪式中的活动场合中（行走、站立）演奏小曲，选曲和长短都比较灵活，固定场合（如坐棚）演奏大曲或选择气氛为庄严的小曲联奏，演奏时间亦无定规。

二、打击乐

当地各类会统都有纯打击乐器合奏，但乐器编制和打击乐曲目有区别：

十番会"武场"乐队的乐器，除使用当地各乐种常见的鼓、钹、铙外，还有板鼓、镗儿(手锣)、星儿(碰铃)、大锣、小锣(小隣锣)等乐器。其乐器编制及打击乐牌子都自成一体，与其他各类会统似无渊源关系。十番会不参与丧事仪式，其打击乐仅用于神事活动中的坐乐和行乐。

音乐会、南乐会、佛事会以及高跷会一般都使用大鼓、小钹、大铙、大钹 4 种乐器，演奏这些乐器当地艺人称"打家伙"。打击乐曲根据结构大小有"牌子"和"套子"之分。小段的牌子很多，每个牌子可以单独使用。各类会统最常用的一首牌子【长三牌】是一个短小的打击乐片断，可以不断反复演奏，通用于各仪式场合(包括祭神、丧礼、行走，并可穿插于大曲之中演奏)，故又名【天下同】。另一首常用的曲牌叫【合息牌】，因结构之不同有【单合息】、【双合息】，因仪式场合不同又有【开坛合息】、【行走合息】，此牌子主要用于丧事和神事的开坛和收坛。套子又称"大套"，是结构复杂的大型打击乐套曲，一般只有音乐会和个别南乐会才会演奏。当地流行的打击乐大套只有【粉蝶子】(或名【七节粉蝶子】)一套，演奏时在上述乐器的基础上加用一面铛子，其中鼓和铙、钹为主奏乐器，小钹和铛子以击拍节来稳定节奏。整曲需半小时奏完，演奏中，各种音色交错有致，不同节奏组合变化，强弱对比鲜明，演奏动作幅度大，富戏剧性。该大套用于神事坐坛或丧事坐棚。

音乐会、南乐会和佛事会的打击乐，无论短小的牌子或恢弘的大套，既用于神事仪式，也用于丧事仪式，其中没有专用于后土祭祀的曲目。

三、诵唱曲

唱曲主要指有韵白、歌唱的声乐形式。无论是无曲调语言性的说白还是有曲调旋律性的歌唱，当地统称为"念"。所念的文词(通常都有写定的抄本或刻本)则称为"经"。这种"念经"的形式，主要保存在音乐会文坛和佛事会中，并常因传承渠道不同(并非完全因为宗教派系不同)而有所谓"和尚经"和"老道经"之别。①

音乐会和佛事会的经文通常分为"灯科"和"仪科"两种。其中，灯科用于神事仪式，意指灯棚祭祀之仪式；仪科用于丧事仪式，意指丧葬礼俗之仪式。经册又分"杂念本"和"经本"。其中，杂念本为零散段落的集子，只用于仪科；经本多数为内容完整的宝卷，其中《十王宝卷》、《伏魔宝卷》等兼用于灯科和仪科，《后土宝卷》则只用于灯科。

经文中的诵唱音乐主要有"赞"、"偈"、"咒"、"佛"、"牌"等几种体裁，演唱中有木鱼、碰铃、座磬等法器伴奏。

赞，民间称"神赞儿"，用于歌颂神，有【举香赞】、【六句赞】等固定曲调，可套用

---

① 参见薛艺兵：《从冀中音乐会的佛道教门派看民间宗教文化的某些特点》，载《音乐研究》，1994 年第 1 期。

不同的赞词，赞词依赞对象不同而异，几乎所有神祇都有赞词，如观音赞、老爷(关公)赞、土地赞、五道赞、门神赞等。

偈，用于正式经文之前，具有点题作用，通常为四句唱词。

咒，用干净坛或驱邪，词用梵文，有念、唱两种形式，常用的【普庵咒】即用歌唱形式，旋律性强，并可以与笙管“合念”。

佛，宝卷用于叙事的主体曲调，十字句多段体，行腔中按固定格式加入“阿弥陀佛”(称上佛)和“南无阿弥陀佛”(称下佛)句式，故民间把演唱这种曲调叫“号佛”。

牌，亦即曲牌，有【浪淘沙】、【挂金锁】、【金字经】、【耍孩儿】等十余种，曲调富于歌唱性，主要用于宝卷的抒情部分，有些曲牌也用于仪科杂念本中的一些段子。

易、涞一带赞、偈、咒三种体裁与佛、道教法事音乐一脉相承；号佛曲调更具地域色彩；牌则源于古代词牌和南北曲曲牌。

尽管有不少经文用于神事(灯科)活动，但其中与后土祭祀直接相关的，仅有《后土宝卷》一部，而且，易、涞一带只有部分会统使用这部经文。(本课题对《后土宝卷》另有专文研究，此不赘述。)

现列涞水南高洛音乐会 1999 年农历三月十五日后土祭祀仪式所用的音乐曲目：

上午　开坛　奏【开坛合息】(打击乐)
唱【举香赞】
奏【长三牌】(打击乐)
念《心经》
奏【长三牌】(打击乐)
唱【普庵咒】
奏【长三牌】(打击乐)

下午　坐坛　奏【七节粉碟子】(打击乐大套)
念唱《后土宝卷・举香赞・开经偈・佛头》
奏【鹅郎子】(笙管乐大曲，包括【祭枪】、【翠竹帘】、【打周仓】、【小跑驴】、【青天歌】、【四季鹅郎子】)

晚上　坐坛　对吹、念唱【普庵咒】(文坛念唱，武坛吹，曲调相同)
奏【鹅郎子】(与下午同)
收坛　奏【长三牌】(武坛奏，文坛焚表)

仪式完毕

在这一南高洛音乐会专门为祭祀后土举行的仪式中，其所使用吹、打、念、唱各类音乐曲目中，仅《后土宝卷》的唱诵与后土神有关，但只念了全卷本的开头部分(昔日念全卷，需要一昼夜)，其余曲目均为神事仪式或丧事仪式的通用曲目。据说，南高洛音乐会 1958 年以前的坛祭活动中，念唱《后土宝卷》是夜晚坐坛的主要节目，通常是诵唱全卷，当年群众喜闻，从入夜围坐灯棚聆听，拂晓方散。如今乐手

唱功、听众兴趣已非昔比，只能草草了事。

在不备器乐的佛事会中，如过去易县李家坟佛事会、西豹泉佛事会等，三月十五的后土祭祀中除法器演奏外，《后土宝卷》是其最主要的音乐节目。当然，在没有《后土宝卷》的音乐会中，即使专祭后土，也只用吹打音乐。

由此看来，后土祭祀仪式的信仰概念和含意及其仪式的有效性并不决定于音乐的曲目和内容，无特定含义的传统吹打曲目以及来源自佛、道教法事的各种唱诵曲调同样可以祭献后土，坛场上重要的是仪式展现的内容是否具备"音乐"这一行为形式。音乐，作为仪式整体组成的一个不可分割的部分，它的存在似已使仪式有效化。在祭祀仪式中，音乐（或更进一步说，声音）的作用主要是引导、串联、表现仪式程序，使它完整化，其意为在于通过音响效果创造一种环境氛围，从而在人们心理上形成一种可与神灵沟通的神圣空间。也可以说，音乐曲目对当地的后土祭祀并不重要，重要的是举行后土祭祀的音乐行为。

结　　论

通过本文前几节的描述和分析，我们可以将易、涞一带后土信仰的特征归纳为以下几点：

一、"正统"宗教

道教和佛教在后土信仰系统的神祇的体系内容及其祭祀仪式内容和展现方式等方面所呈现的影响，一方面显示了三者之间的密切渊源关系，另一方面也是中国宗教具有以散发性扩散特征的典型例子，同时也充分体现出民间信仰的兼容性。

二、多神信仰中的一神独尊

中国民间信仰意识的特色是以实用的态度来建立其多神信仰体系。易、涞一带农村乐社祭坛上的"全神全佛"像，是当地多神信仰的标志。当地民众信仰意识中的实用心理（如求子、祈福、祛疫、保平安等）促使他们一方面尽量收罗所有应收的神祇入他们的信仰体系内，道、佛兼有，以使其万无一失，但又在诸神中选择了最具亲和力和有实用价值的地方性保护神——后土。于是，"多神信仰中的一神独尊"现象是这一地域民间信仰的重要特征。

三、乐社在后土祭祀活动中扮演着祭司的角色

易、涞一带后土信仰体系中，社区内个人生活的需求（如求子、祛疫、保平安等）和社群生产的需求（如求风调雨顺、五谷丰登等）构成当地后土崇拜的功能动力，从而推动着从个人、社区到地域的后土祭祀活动。许愿（乞求）还愿（报答）是个人通过祈祷、烧香、磕头、上供等祭祀行为与神交往的基本模式。个人的祭祀行为是整个社会信仰体系的基础单元，社区性的坛祭和地域性的庙祭串连和凝聚区域内个人祭祀行为，成为信仰体系的社区性和地域性表达方式，这些祭祀活动中的主角是

以音乐会为代表的各会统。这类会统并不单纯是乡村中娱乐性的音乐组织，而是和古代神社组织（社会）一脉相承的、担负着社区祭祀任务的礼乐社团[①]。不论他们在本社区举办坛祭或是出会参加地区性庙祭，都不是为了社团（会统）自身的利益，而是为了社群的集体利益，为了表达社区村民普遍的后土信仰心理。他们组织坛祭仪式，发动出会献演；他们用音乐请神、接神、酬神；他们的祭祀活动和仪式音乐构成当地后土崇拜的礼乐典范；他们用音乐沟通着人与神的关系；他们在整个后土信仰体系中，扮演着祭司的角色。

四、乐社的仪式音乐成为推助宗教热情的兴奋剂

乐社祭祀活动中，音乐是贯穿仪式过程的主要手段，整个仪式由吹、打、念/唱三种音乐形式串联而成。尽管除了《后土宝卷》与后土直接有关外，其他仪式中所使用的音乐表面上似乎与祭祀的对象无关，但是，如果没有这些音乐的演奏，仪式便无所依托。乐社祭祀活动中的音乐内容，都含有一定程度的“俗”性。《后土宝卷》所唱诵的人格化的神祇跟甚至原是河北人氏，曾多次显灵帮助本地百姓；其唱



① 参见薛艺兵:《论礼乐文化》，载《文艺研究》，1997 年第 2 期。

腔风格大致与当地民歌小调、戏曲类同。其他吹打音乐，不少有超越“纯”信仰意图的世俗性功能。这些“俗”性较强的音乐拉近了人与神之间的关系，使神显得更加亲切，甚至似乎触手可及。在祭祀现场，乐曲的含意已变得不重要，重要的是它的音响效果。无论是打套还是吹曲，音乐都以其强烈的音响渲染气氛，连贯着整个仪式的每一个程序。而这种强烈的音响又被当作通神的手段，配合着人们与神沟通的心理期盼，创造出一种特殊的仪式气氛。坛场中，庄严肃穆的神像和鸣响回荡的音乐共同构筑成一个有效的神圣空间。

最后应该指出的是：当前易县、涞水一带的后土崇拜现象是传统区域文化的一种延续，以音乐为代表的当地乐社对复兴和延续这一区域文化起到了重要作用。历史上，音乐会等乐社扮演的角色曾经使当地后土信仰体系的连环得以良性运转，当今社区经济、文化环境的改变促使这类乐社纷纷凋零，加上庙会商业习气的趋重，使庙会祭祀活动陷于默声氛围，在一定程度上导致了社区后土信仰的内涵有所转型。易县、涞水一带农村乐社与民间信仰的关系和其中的互动规律，及其在当今经济、文化环境中所体现出的一些变化，或许可以作为中国其他地区同类文化现象的一个缩影和写照。

（原载《中国音乐学》，2000 年第 1 期）

走进美国街头音乐

洛　秦

Ethnomusicology（中文译为音乐人类学或民族音乐学）一词出现在中国的音乐学研究中是不太久的事。在这之前，我们有民族音乐的研究，范围是中国自身的民族音乐，研究内容的重点是在戏曲音乐、民歌、曲艺、民族器乐，方法是单纯的音乐形态分析和实证的音乐材料整理，目的是对这些类别的音乐进行描述。同样的情形也发生在对西方古典音乐的研究中。在这样的情形下，确切地说，我们的音乐研究是一个领域，不是一个学科。从这样一个研究的层次中，我们所得到的全部只是音乐"是什么"，对音乐是"怎么样"的认识是非常少量的，更是缺乏境界来问询和理解音乐是"为什么"的。这是一种简单或者可以说是机械的知识掌握，甚至只是常识的学习。这里没有文化的认识，没有语言的沟通，没有心理的体验，没有民族精神的领悟，更没有对自我、他人和整个人类的理解。

20世纪50年代，在西方，民族音乐学取代了比较音乐学，摆脱了"欧洲中心主义"对其他民族音乐的价值比较，建立了一个在理性和感情上都是宽容、平等的年轻音乐研究学科。1980年代前后，民族音乐学的概念、定义、范围等逐渐引入中国，但由于各种条件的限制，对这一学科的接受依然只是停留在知识的水平上，不可能从理论、思维和人文精神的层次上来掌握。为了自己的长进，为了这一学科在中国的发展，为了继承和弘扬我们民族的文化，也为了理解音乐作为人类文明中最抽象的一种文化现象在我们生活中的价值和意义，同时也为了积累直接的对不同民族音乐和文化的体验和经历，我选择了前往世界民族文化最丰富和最集中的国家——美国留学。

经过近十年的留学，从教室和书籍中我理性地领悟到，民族音乐学是一种观念、一种思维和一种思想。民族音乐学将音乐作为对象，从这一个特殊的角度来认

识人自己、他的社会和他创造的文化。这样来认识和理解音乐的观念或思想是半个世纪以前没有过的。因为传统的音乐学所关注的是音乐作品本身,即音与音之间的纵横关系。关心的是音乐“是什么”,而且是一个在狭义上的“是什么”。这种意义上的询问,在过去特定的历史条件下,人们认为是唯一可行的,而且对于那个技术层次上“是什么”的回答也是满意的。例如,读者们习惯于阅读“小调性质的第一主题需要一个关系调上的第二主题来呼应”之类的文字。人文思想的发展,或者说进步,人开始对那些单独、孤立的认识事物的方式不再满足。“我们是谁?我们从哪里来?我们又到哪里去?”的迷惑越来越强烈地扣问着人自己。最突出的认识是,当代人注意到抽象、普遍、理性的启蒙人并不存在于所有的文化和地理环境中。人文思想开始经历一次深刻的转折。这种转折意味着由人类看“他异”——对于自然万物尊严的价值肯定;由个人看“他异”——对他人的价值肯定。观念开始改变,思维方式开始改变,思想认识开始改变。对音乐的理解也是随着这些对人自己、对他的文化的理解的改变而提高的。从18世纪的猎奇心态来收罗非欧洲音乐到20世纪中将音乐理解为文化,事实上是一个观念上的改变,而不是研究内容的转移。因此,民族音乐学这个术语的提出是建立在对音乐的新认识的基础上的,是一种对人类任何音乐的内容和形式排除文化价值判断的认识。它的思维角度是从较为广阔的意义上来询问音乐“是什么”,音乐是“怎么样”产生、传播和作用的,由此来解答音乐“为什么”在不同地理环境、文化环境中会表现出这样或那样的方式、功能等。这样的理解角度是思维和观念的问题,而不是学科或领域或方法论的问题。这是因为我们继承传统,但是又不满足传统观念和思维的局限性而迈出的一个新路子,为的就是希望对音乐复杂的现象有更深入的了解,去认识音符背后所蕴藏着的更本质的东西,来接近人类生活中的 Universal(普遍或一般)的“真理”。

作为一位民族音乐学者,经过近十年的美国生活,在校园和课本之外,对这个多民族、多文化的新大陆的感性体验又是什么呢?前几年对美国街头音乐走访中所得到的经历,是我个人对知识的接受,走向对学科的认识,进一步上升为对人文精神的理解,再归结为心灵的体验过程的最好总结。

那年冬天,伊利湖已被冰冻成像铁板一块,寂静得似乎不存在;而紧挨着它的克利夫兰市却常常被围困在大雪后的交通混乱之中。我呢,在离克利夫兰市不算太远的肯特大学静心地赶着完成博士论文。一天,又是大雪纷飞,邮差还是依然送信。来信中有一本半年刊的华盛顿大学校友会的杂志。随手翻了一下,一条消息和附着的一张照片让我惊愕、后悔以至湿润了眼眶。消息说,“照片上那位每日在大学街上演奏的黑人乐手不久前自杀了,原因是再也不能忍受寂寞。死时穿着一身整洁的衣服,没有家属,只有吉他陪伴在身旁”。在华盛顿大学读书的三年里,几乎天天走过大学街,每次都能看见这位面容慈祥、衣装整洁的老年黑人在演奏,他深沉略带悲哀的弹唱总让我慢下脚步,总打算买一盘安放在吉他盒中的他演唱的

音带，可每次随着尽管放慢但依然匆匆的脚步，我对自己说，下一次吧。

永远没有了“下一次”。这位谁都不知其身世的黑人乐手的歌声，随着身躯也永远从那大学街中消失了。那么灵魂呢？我想，他的灵魂并没有消失，而会永远常在。

获得了博士学位之后，我再次去了曾经就读过的华盛顿大学。那天下着西雅图季节性的春雨，到了大学区，我没有像往常那样直接进入校园，而是朝着大学街那个我熟悉的地方走去。我知道那里已经没有了我再想要听一遍的弹唱，没有了曾经多少回打算要买的音带，没有了想再看一眼的面容慈祥、衣装整洁的老年黑人乐手的身影。但是，我总觉得那灵魂还依旧在。我没有走得太近，只是远远地望着那块地方。周末的傍晚前，街道上没有行人，沙沙的雨声陪伴着我，我静静地陪伴着那块“寂寞”的一角，站了许久……

次日，是西雅图的一年一度的民间艺术节，照例是在西雅图市中心（Downtown）最热闹也是最有风俗性的地方——“公众集市中心”（Public Market Center）举行。那天依然是下雨，可是前来“赶集”者不少。“赶集”者绝大部分是本地人，参加各类的节日活动是西雅图人下半年的重要而有趣的生活内容。集市中都是民间物品，包括吃的、穿的、用的、看的和听的。听的主要就是街头音乐，因为街头音乐表演是“公众集市中心”内的“景点”之一。集市内有一幅画，记录的是这个“公众集市中心”广场上街头音乐家表演的情形，画前的这块地方是街头音乐家们每日演奏的地点。画上标明，“农民集市”（Farmers Market），这是几十年前这里的写照。这张画作于 1968 年，听人说，是一位街头画家画的，至今已有 30 多年。但据当地人说，在这里的街头音乐家活动，不下于 50 年。不管是 30 还是 50 年，“农民集市”的标题是美国文化中坦荡、朴实精神的体现。

我在《西雅图街头音乐家》①一文中引用了费孝通先生的一句话：“美国并不是一个河里流着牛奶，树上结满葡萄的天堂。假定现在已近于天堂，那是从地狱里升上去的。”美国人的高度文明一大半产生于他们可爱的坦诚。他们从不否认自己没有多少历史，从不抱怨自己过去的多么艰辛，从不掩饰自己曾有过的错误，当然也就从不会羞愧自己出身于农民。就连这里绘画上的标题都明确告诉大家，如今西雅图最繁华的地段，30 年前是农民的“天下”。透过那“农民集市”画中不那么“专业”的笔触，给予我的感觉是，那种坦诚的背后蕴涵着一个“胜利者”的骄傲。承认过去的不那么辉煌的历史没什么，自豪的是理直气壮的今天。谁说街头音乐不入流，它也是新大陆的文化之一。想想如今被列为大学“古典音乐”课程的爵士音调，几十年前也不过是殖民主义带来的奴隶们所创造的产品。所以，在我眼里，“农民集市”壁画就像是这里街头音乐活动的“宣言”：这里是我们的起源，这里是我们的土壤，这里是我们的生活，这里有我们的精神，这里更是我们的文化。

---

① 洛秦：《西雅图街头音乐家》，载《山茶》，1998 年第 6 期。

我了解到，街头音乐家们在这里演唱、演奏都必须按规定和默契来进行。换班是乐手们之间不成文的规矩。在哪一天、哪一段时间、哪一个地点，日常在这里演奏的街头音乐家们之间都有默契。乐手们希望通过不同的地点、不同的时间甚至不同的班次来获得更多的观众。为了经济效益，也为了他们的音乐。这种换班，不仅对于每个乐手个人来说增加了经济收入的机遇，而且对于"赶集者"和观光客的群体来说，他们有了更多的欣赏各类不同的演奏的机会。从换班，我看到的是一种公平合理的经济竞争行为、一种自觉或不自觉的有效文化传播方式、一种健康的民众心理、一种有序而默契的社会秩序、一种很值得我们深思的社会文化现象。

乐手还告诉我，没有人排班，也没有人负责，他们在一起久了，隔上几天，凑在一起，商量一下就完了。这换班真是简单，什么叫默契？这大概就是最典型的默契了。老庄"无为而治"的哲学不仅渗透于我们的生活，而且还活跃在21世纪前夕这个大西洋彼岸充满了法律、法规和法典的国度里。说"公众集市中心"的街头音乐活动完全是"无为而治"倒也不正确。我在街上看到不少手持乐器的"赶集者"往集市外走去，上前问了才知道，这些天是民间艺术节日，在这里演奏需要事前登记注册，忘了事前登记了，就不能演奏。想想，必要的规章还真是需要的。否则，像在这种人山物海的场合里，没有管理真还是不行的。"无为而治"的默契可以发生在一定范围的群体内，可能不会对每一个个体和每一种场合都有效。所以常听美国人说，他们的社会文明、高质量的生活和个人的自由都是建立在遵循无处不在的法律的基础上的。

"街头音乐家"这个称呼不是我们中国人给予的。街头音乐活动和街头音乐家在美国是一个社会和文化内容，所以英文中有一个专门的词，就叫Street Musician(街头音乐家)。问题是，街头音乐家作为一个概念和一个群体，在中国，包括我本人从前，都将它与"生计"甚至"乞讨"联系在一起的。不是经常会听到这样的评论吗："美国街头的音乐家中，有的还真拉得不错！"；"听回国来的朋友说，他在地铁里拉琴呢！"前面那句是带有惊奇的赞赏，后面那段话是消极的感叹。无论这褒贬的评语是潜意识的还是"深思熟虑的"，其背后给人们留下的印象是街头音乐家的蹩脚演奏、贫困的生活和低下的地位。然而，当逐渐走近了本以为知道而事实上并不了解的现象时，我看到的不再是一块美元的小费、一个旋律的弹唱、一个乐手的个体形象，而是一个整体社会的故事。

然而，乐手对自己所进行的音乐活动的理解不都是一样的。一次，在一家咖啡厅前，一位黑人吉他手在那儿弹奏。照例，我给了小费后拍照。当我想从不同角度来摄影时，这位吉他手说"No!"他说，"我这是生意，一份钱，一件货。"我还从来没有被这样强硬的态度拒绝过。从理论上讲，他是对的，可是，心里还是有点不愉快。想了一想，花了一美元买了一罐可乐放在他的琴盒边。我的道理是，他没有再让我拍照，我也没有听他的音乐，所以我不再付他钱。但是，他告诉了我一个乐人对自

己经营的艺术产品的要求,告诉了我一种人格上的自尊,也让我理解了街头音乐文化中的另一个部分现象,我谢谢他。一罐饮料太微不足道,但是,在我看来,这是我在美国生活中所学到的对人、对艺术、对文化的尊重的一种朴素表达。想象一下,买与不买这罐可乐,在经济上只是一美元之差,但是在精神上,在对人格和文化的理解上,那将是完全不同的意义。每当自觉或不自觉地实践了在那块文明土地上所学到的种种时,我觉得自己有了长进。

有一回,我见到兄妹三人用小提琴演奏苏格兰民歌。从和他们的母亲的交谈中了解到,三个小琴手从小跟随外公学拉小提琴。外公只是一个乡村乐手,不过,大家都称他为音乐家。他很得意大家给他的"头衔",因为他非常喜欢音乐,尤其小提琴。年轻时,他还自己制作小提琴。外公常对外孙们说,希望他们将来像他那样,大家也都叫他们"音乐家"。他们住在离西雅图有相当远距离的一个叫安纽克劳(Enuclaw)的小城镇上。我问这位母亲,他们从那么远的路来这里拉琴是为了挣钱吗?她回答:"不是。我只是想让大家听一听,苏格兰民族有许多很好听的音乐。我们移民来到美国这个美好的国家,愿意和大家分享那些动听的旋律。另一方面,让孩子们认识到,外公教给他们的音乐是他们的骄傲,因为大家听了他们的演奏,都会称他们为'音乐家',这就是他们的外公所期待的。"从这位母亲和三位小小街头音乐家身上,我看到的是一项特殊的教育方式在萌发、一个民族的文化传统在继续、一种宽宏而真诚的人文精神在蔓延。

我曾两次从西雅图开车往东横穿美国。我非常喜欢这种长途开车旅行的感受。因为,你会在一路上看到和经历到各种景象:高山峻岭里弯曲环绕的公路,一望无际的绿地牧场,农田里飘来的麦香,公路边一群群的牛,风车、谷仓、木屋和废弃的拖拉机;天晴时,那蓝天白云美得不像是真的;风雨时,汽车在雷电暴雨中像是大海里挣扎着的小舟。这种体验在城市里是没有的。而且,在郊外的路途中,你还能看到不少人情:徒步人举手翘指示意搭车,汗流浃背的司机在换胎或修车,有人友好地向你招手超车。有一次,我突然看见有人竟然在高速公路上骑自行车,这是非常危险的。待我看清是怎么回事时,真是万分感动:骑车人在捡路上的易拉罐、塑料袋等垃圾。我自问自答到:"雷锋死了吗?","没有。只是他换了国家、换了民族。"难怪美国开车人都将垃圾丢在车里,难怪美国郊外的公路都那么干净。类似的"捡垃圾"者在美国很多,他们不是为了要当"雷锋",他们也不知道曾经有过一个"雷锋",他们只觉得这是公民的义务,以一种感激的心情来享受大自然给予人类的恩惠。我想,这种精神、觉悟和境界不能不说是一个民族和国家强盛的因素之一。

有一年,我开车来到芝加哥大学。在大学博物馆附近的公园里听到一阵音乐声,我非常兴奋和激动,因为这琴声非同一般,我猜想这音乐一定是出自非洲最著名、最有特点的乐器——手指钢琴(Mbira)。当眼睛证实了听觉是正确的时候,我是多么的高兴。我看见,一位高高瘦瘦的黑人乐手,在校园博物馆的小湖边,极为

自娱自乐地弹奏着手指钢琴。待他一曲完了，我上前去攀谈。黑人乐手叫马斯，他得知我不仅熟悉非洲乐器“手指钢琴”，而且还是研究世界音乐的博士时，就像老朋友一样开始和我交谈了。我问他，对“手指钢琴”被认为是非洲音乐的灵魂这一说法怎么看。他告诉我说，这是真的。虽然“手指钢琴”的结构很简单，几根铁条安置在木盒或干葫芦壳制成的共鸣箱上，以左右手指弹拨演奏，但是，在非洲，人们把它看成是重要的表达心灵的媒介。所有的喜怒哀乐、歌唱舞蹈，或叙述或冥想，都可以用它来作为依托。马斯说，尽管他生长在美国，但血液和感情依然是非洲的。因此，他只能在这件来自非洲的乐器上，寻找到自我，在“手指钢琴”的音乐声里，回味祖先留传给他的歌。

我被他的心里话所感动。在这静静的公园小湖旁，他既不为钱，也不为听众。他要的是什么？要的就是不断地弹唱那些只给自己听的歌，因为那曲调和歌声会带给马斯许多个人的故事、动心的感情、复杂的心理，以及黑人这个民族苦难的历史。我感谢多年来所学到的有关非洲音乐、非洲历史的知识和美国黑人的文化。此时此刻，我能理解马斯。马斯请我和他留影。他说，把我的琴声带给中国那些我未见过面的朋友们。我很有些感触，一个完全不同肤色和不同文化的美国黑人，由于音乐，他会向我这个陌生的中国人讲述他内心的寂寞和感情。音乐的作用真是有点奇异。

音乐，哪怕是街头形式的音乐，还真的是复杂。一样的吉他，一样的音符，也许是一样的表演形式，可是，其所具有的功能作用，从中所蕴涵的东西却是很不一样。

我几次到过纽约。纽约是美国金融商业和观光旅游的中心，从城市中心街面上看，到处都是高楼大厦，一个个集团、财团的形象。而街道之下的地铁里，却活动着各式各样的民间音乐。纽约是美国街头音乐家的大本营，街头音乐对于纽约人来说是他们日常生活中所见的内容之一。每天的上下班，每天的来回在街道上，每天的进出地铁站，处处可见街头音乐演奏。除了旅游者，很少有生活在那里的人专门停留下来听音乐的。在那里，没有人围观，因为街头音乐、地铁运行和乘车人群是一个整体，谁都缺不了谁。不然，就成不了纽约地铁文化了。正因为它们是一个整体，投钱、给小费是自然的。我问旁边的一个乘车客：“先生，您给过街头音乐家钱吗？”“喔，当然！他们为我们服务，为乏味的地铁增添了快乐，我们自然要给劳动者报酬。虽然不多给，因为这仅仅是态度和心意。”事情就是那么简单。美国人对“尊重”二字的认识就是这样自觉的。

那几天在纽约地铁里，我还看到了另外一些我们中国读者会更关心的场面。一天，我到哥伦比亚大学去，在那个地铁站下来。一下车就听到一个让我惊奇的音乐声。三步并成两步地上前去一看，果然是我们的同胞在演奏扬琴。忘了当时演奏的是什么曲子，我记得自己很激动。以前，有关我们大陆的音乐家在纽约生活的情况听到过不少。其中一个内容就是说有一些我熟悉的人或同事、同学在地铁演

奏。所以,很希望能亲自了解一些情况。那天竟然遇上了。虽然不是熟人,但是,的确看到了同胞在地铁里演奏。于是就上前去交谈,问问同胞对在地铁里演奏的感觉和对这样的美国生活的感受。这位同胞很爽快,他说:"我觉得很好。原来是有过面子问题,因为在国内时我是专业剧团的演员,是艺术家,很有社会地位。现在要来美国街头和地铁卖艺,放不下面子。后来由于要生活,逼着自己来演奏。其实远不是我们在国内想象的那样。美国的哲学就是要劳动,要自食其力。幸福发财和潦倒贫困都在于你自己。《国际歌》说'从来没有什么救世主,全靠我们自己'说的是对的。美国人很尊重我,也喜欢听我的演奏。他们喜欢听东方异国情调的音乐。所以收入不错。"我很感谢他的这些话,问是否可以将他真实姓名写进文章里。他犹豫地说:"在美国没什么,因为大家都了解这里。但是,在国内兄弟乐手就不一样了。国内的家人、亲戚和朋友们不了解美国,对许多事是不能理解的。我不想让他们因为误解而担心。"我说绝对尊重他的意思。

离开那里的几分钟后,前方突然传来一阵令人惊异的歌声,听到这歌声时,我有好几秒钟没有反应过来。我在想,我是在中国还是美国?因为这歌声是用中文唱的《跑马溜溜的山上》。一个训练有素的男高音,弹奏着电子琴,看着 1234 的简谱,洪亮地唱着这首中国歌。我有点激动,也有点伤感。激动的是在纽约地铁里竟然听到亲切的家乡的歌,伤感的是好像美国人不能欣赏中国歌,更不懂歌里中文表达的爱情内容。不过,我对歌手的自信和勇气很佩服。一个异乡者,在这繁华热闹的世界中心城市里以家乡的语言独自放声高唱家乡的歌是需要一些胆量的。因为他不是在纽约大都会的舞台上,而是在地铁里。这样的胆量和勇气是生活磨炼出来的,是对人生有了另一种认识程度的。我也曾是天涯游子,能够了解眼前的歌唱者的自信是走过了一条怎么样的路而换来的。由于文化背景的不同,社会条件的不同,中国音乐家在美国街头的艺术活动和美国乐手在自己国土上的街头从艺,是有着很大差别的。前者在心理、能力等方面都要比后者付出多得多的努力。在国内的朋友不了解美国,对街头从艺有偏见是可以理解的。但是,如果在美国的一些中国人也对自己的同胞的街头从艺有偏见,这就不应该了。大家都知道,不能以成败论英雄。那么,更不能以职业或金钱论人格了。前面一系列的街头音乐家的故事都说明这个道理。

最后,我还想给读者讲一个我的朋友彼特的故事。彼特是我在肯特大学读书时的邻居,但我一直都不知道彼特是一个音乐家。有一天,我的车钥匙和房间钥匙被锁在车里,彼特就主动来帮我,就这样我们熟悉了。我们的交谈是从他的车开始的。他花了一百元买了一辆报废了的车,彼特是一个机械师,在大学读的是机械专业,是修车好手。这辆具有个性的面包车是在他的手中起死回生、重新装扮的。从他的车子、他的打扮,以及平时对他的印象,不觉得他是受过高等教育的白领阶层之士。所以,我小心地问他从事什么职业。彼特说在餐厅做零工。我有点不理解。他说,说来话长,建议上楼去喝杯啤酒,一进他的房间,一下被他的吉他、谱架、唱片

和房间里的特殊的布置惊愕了：我竟然没有发现，看上去邋遢的彼特是一个生活在如此富有情调和充满想象空间里的艺术家。非常腼腆的彼特喝了啤酒后，开始讲他的故事。他大学毕业后，去了底特律——汽车工业城，有一份收入像样的工作。不久，就和一位比他年长的女子结了婚。由于年龄的差别，更由于彼特将所有业余时间都用于学习和演奏音乐，精力不在公司工作上，一直得不到加薪，两年后，婚姻离异。彼特在纽约生活过，还去过新泽西，半年前来到了这里，加入一个朋友的乐队。凭他的技术，找一个好收入的工作很容易，但是，他不愿意，因为全日制的工作让他没有时间练琴、练唱和作曲。他目前经济有点拮据，所以只能开几乎天天要修而且时时会死的车。他很喜欢这把吉他，但是眼下付不了六百元买下来，只能先付50元的押金借用，再慢慢筹资来付余款。我听了有点难过，说可以借钱给他。彼特说，谢谢，他从不向别人借钱。我建议他去修车行工作一段时间，因为这工作很赚钱。他说，修车行需要固定工作时间，他常要外出演出，这样没有规律的生活会影响修车行的经营。所以，他现在为了保证能演奏音乐，就找一些时间灵活的餐厅工作，只要不饿肚子就行了。他在街头演奏，在酒吧演奏，也在为艾滋病募捐义演中演奏。靠这样的生活方式支持着他对音乐的热爱。我要求他演奏一曲。彼特弹着琴，演唱了一首他作词作曲的歌。这首歌是献给他的女朋友，一位非常贤惠美丽的中学教师的。最后，我问，他对自己的生活方式是怎么想的。彼特轻声地回答说："我想为自己生活。钱财都不是我自己的东西，只有我的感情和音乐才是真正属于我的。对人生没有特别高的要求。只希望，有一天我离开人世，别人说，彼特是个好人。"

当时听了彼特这番话，以后想起这番话，现在给读者复述他的这番话，我一直是很感动的。人的内心世界是不能用外表、地位和金钱财物来判断的。谁会想到，开着这么辆"玩世不恭"样式之车的主人是一位对精神和人格有如此境界的流浪音乐家。

记得刚到美国的那年，一位朋友对我说，中国人没有信仰。我听后震动很大。对于缺少信仰的民族来说，"没有信仰"是一个听上去没有感情色彩的中性词。但是，事实上其所指的内容实在是太沉重了。在我看来，不少同胞们所加入的这个教会或那个主义，都不是信仰。信仰是没有功利的，不是做给别人看的，不是祈求天上掉下来一个百万元六合彩的，也不是以信仰作借口来逃避什么的，而是内省的，自尊自爱的，有朴素心怀和高贵品格的，而且又是以平平常常的言语和行动表现出来的。这就是为什么我一直惦念彼特，也就是为什么我给读者讲他的故事的原因。

以街头音乐家为主题的故事就暂且讲到这里。但是，事实上，我所看到、听到的远不止告诉读者们的这些。一方面是内容要多得多，另一方面我的感受也要复杂得多，有些是很难以文字来表达的。也许可以这样来理解，就是说，不亲眼目睹、亲耳聆听这一切，你感受不会有那么复杂，以至于无法来表达它。人类为什么会有音乐？简单地说，就是因为"言之不足而咏之"；言咏不尽时，便"手之舞之，足之蹈之"；手足舞之、歌之咏之依然无措时，便有了我们现在所说的音乐之器。用乐器更

抽象的“语言”来叙述日常语言所不能表达的那种“言语”。那就是因为人心复杂、人的感情复杂、人的思想更复杂，语言有时真的是没有了能力。

人是很奇怪的。当他没法了解一件事时，会觉得遗憾；然而，当他了解了它比较多之后，会觉得更是感慨。就像街头音乐，它从来没有被人认真注意过。或者心情好时的游客把它作为“景观”，或者不少人将其看作是“乞讨”行为，除此之外，没有更多的认识了。即使在美国，也从未有过谁来认真地看待过这个有意义的社会和文化现象。人们只注意那些“精英文化”或“古典艺术”，但对这“文化”或“艺术”背后的“土壤”和“营养”却是视而不见的。所以，我说是“感慨”。其实，我们现在的古典音乐有许多是受益于街头音乐的。海顿自己就说，他早年常常与街头的音乐家们一起在街道或广场奏乐，这样的经历对他后来的创作带来了无穷的音乐源泉。今天被看作是古典音乐的爵士，在当年也只不过是黑人街头的奏乐。它的发展和动力造就了格什温这样的大师，爵士的魅力开创了新一代的古典风格。它们的根在哪里？就在像我们感受到的这些民间、街头的艺术土壤里。

人们，当然包括我自己，对周围生活中“小事”的不在意，常常会使我想起曾经学过的课文。那是我在国内读研究生时学的英语课本《核心英语》中的一篇，作者是一个盲人小姑娘海伦。题目不记得了，句子也不记得了，但内容永远不会忘。大致意思是，海伦双目失明，但她每天独自用耳来聆听窗外的鸟语和一切，用手来触摸门外的树丛花叶和一切。她什么也看不见，可是她用她的心来想象这世界，想象着人生中的故事和情节，以感激的心情来感受着母亲给予她的生命。她觉得能听到的每一个声音，能触摸到的每一件物品，对她来说都是那样的珍贵。她的生理感觉世界是那样的有限狭小，但是她的内心感觉世界是那样的博大丰富。她说，听说眼睛明亮的人不珍惜自己的完好的视觉，对身边和周围的事竟然视而不见。这样是多么的对不起自己、对不起人生、对不起这美好的大千世界。

我想，读者和我一样，对海伦的这番心语的感触一定会是很深的。

民族音乐学手册对民族音乐学者提出一个重要的要求，即民族音乐学研究中的道德问题。其中涉及到有形的资料拥有、版权归属、费用支付等问题，无形的习俗尊重、宗教尊重、人格尊重、文化尊重等问题。用最简单的大白话来解释，就是说，做事要先做人。要成为一位真正的学者，仅仅掌握知识、通晓学科、认识一定时期的人文精神还是不够的，他应该从心灵深处来认同、体验所接触的人和事，从理性的理解进入到感情的沟通。因此，虽然美国留学带给我直接显现的财富是学识和博士学位——一个学人的理想，但是，最宝贵的、潜在的、也是影响我对人生更多更深认识的却是许许多多在那块多民族、多文化土地上的各种经历，其中对街头音乐家的走访是最具有意义的。

（原载《民族艺术》，2000 年第 4 期）

传统音乐的生命力

——对上海江南丝竹演奏的调查

张伯瑜

任何音乐种类都有它产生的社会背景，也有它特有的生存环境。当这种社会背景和生存环境变化了以后在音乐上所体现的则是一种流变。民间音乐，由于其与社会生活的密切关系，在此方面表现的尤为突出。中国有着丰富的民间音乐传统。这些传统与特定时期的社会生活密切相关。然而，伴随着中国社会变革的脚步，这些音乐传统是否还具有生命力是人们普遍关心的问题。1999 年初春，利用去上海招生的机会，笔者顺便对江南丝竹在上海的演奏活动做了调查，得到了非常令人欣慰的结果。

中国有许多传统音乐已经走向专业化。江南丝竹即在此之中。在音乐学院里经常可以听到这种音乐之声。民间音乐专业化的结果往往是音乐自身在民间的消失。因为民间音乐有一个特点，即创作、表演与欣赏的一体性。走向专业化的民间音乐恰恰在此方面进行了变革，在创作者、演奏者与听众之间划了明显的界限。为此，其民间性已大大失色了。但在这些已走向专业化了的音乐种类中，还有没有民间的特质？是否还被广大的非专业人员所演奏？是否还是一种大众的娱乐手段？这些音乐的社会功能有了哪些变化？这些一直是自己所关心的问题。本文即通过对江南丝竹的调查对上述问题作一个初浅回答。

在一个星期六的晚上，本人来到了上海城隍庙，走了几家餐馆、茶舍，询问是否有江南丝竹的演奏。在豫园的湖心亭得知当晚将有演奏。询问：演奏者是专业的还是业余的？回答者起初说是专业的，当得知来者更想听业余的之后，又改称是业余的，还特意说有些老年人也来演奏。无论如何，在吃过小笼包子之后，本人去了湖心亭。当时已是晚上七点有余，演奏已经开始，还未进门已听到悠扬的丝竹之声了。

湖心亭坐落在城隍庙豫园门前一个小湖的中央，是一座古建筑。它含上下两层。第一层为小卖部，并存有一碑文，记载说该亭始建于清乾隆年间。上二楼迎面是服务台。服务台左右分两个茶亭。右边一个稍大，共有十四张桌子，中间四张大的，四周十张小的。丝竹的演奏即在这右边的一间里。从亭里所挂照片上看，西哈努克亲王、加拿大总理、英国女王、马耳他总理均到此饮过茶，说明该亭在上海的地位。

当时，在该亭演奏的只有三件乐器：扬琴、二胡和中阮。演奏休息时，本人过去与演奏者聊天，问些问题。开始他们有些不解，当聊了一会儿后，便开始很自然地聊了起来。当时，担任二胡演奏的徐震瑾先生是一名医生，演奏扬琴的曹永平先生是上海沪剧团的二胡演奏员，而演奏中阮的周琢堂先生是专业的琵琶演奏员。他们均与音乐有着密切的关系。徐先生本在20世纪70年代曾考过音乐学院，未被录取。可见，曾经一度他想把音乐当成自己的职业。曹永平先生是专业演奏家。他出身于一个音乐世家，祖父是原上海沪剧院的主胡演奏员。新加坡中乐团的瞿春泉先生和现上海民族乐团的顾冠仁先生均与其有亲属关系。而演奏中阮的周琢堂先生也是音乐世家。其父周国强是中国音乐界的老前辈，与浦东派琵琶传人林石城有着较密切的关系。

他们每星期五、六和日三个晚上从十八点半到二十一点在该亭演奏。中间休息半小时。由于经济原因，每次演奏不可能有更多的人参与，一般来说三至五人。这样，每人可有较多的收入。徐先生一再强调，他们在此演奏并不是为了挣钱，更主要的是出于对江南丝竹的热爱，大家也能在一起娱乐。该演奏小组曾得到过台湾商人的赞助，演奏时身穿统一的服装。据介绍他们有几套不同的演出服装，以适应不同季节和不同场合，他们还曾于1985年由云南音像公司出版了专集盒带。1997年12月，日本NHK广播电台曾现场直播了他们的演奏。他们欢迎录音，不收报酬。但需要付给茶馆费用，数额是每小时一千元人民币。

三天以后，本人又来到湖心亭。这是一个星期一的下午，喝茶者不多，但演奏者却比上一次多了许多，有二胡数把，琵琶、中阮、笛子、扬琴、小三弦、拍板及点鼓等。人员中包括周峰（上海江南丝竹协会副会长，演奏扬琴和笛子等乐器）、周炳生（上海航天局第八0三研究所，演奏笛子，箫）、黄均甫（前大路银行职员，72岁，演奏二胡、鼓板等乐器）、蔡金根（农民，82岁，演奏二胡、三弦等乐器）。星期六晚上在此演奏的三位先生也到场了。徐先生是趁工作空闲抽空而来。按他自己的话说是为了“过把瘾”。演奏人员来来往往，很是热闹。下午一点半演奏开始了。由于人多，乐器少，大家只能轮流演奏。利用他们休息和等待演奏之机，本人与他们闲谈起来。谈话者除了以上提及的人员外，还有陆勤康先生（任职于上海一装潢公司，演奏扬琴）、何龙宝先生（任职于中国人寿保险公司，演奏笛子）、王建军（上海尔工影视广告公司，演奏扬琴）。所谈内容涉及组织情况、演奏情况、演奏风格、经济

收入，等等。

1. 上海的江南丝竹协会

目前，在上海有一个“江南丝竹协会”。该会坐落在上海文庙院内。据该会副会长周峰先生介绍，目前共有会员750名，其中还包括了一些海外会员，会长是陆春龄。

2. 演奏场地与时间

该会有固定的活动地点，并定期进行活动。其中主要的活动地点和时间是：

北京路银发大厦六层，星期一和星期五下午；

青莲街156号联谊乐部，星期二和星期三；

城隍庙湖心亭，星期一下午；

上海文庙，星期六下午。

有些会员为了能有更多的机会演奏，常常是赶往几个不同的地点。所奏音乐除了江南丝竹外，还有广东音乐。

3. 经济收入

根据周峰会长的介绍，上海江南丝竹协会经济上自理，经费主要靠会费和一些赞助。上海文化局所支持的是一间办公用房和一部电话。该会只拥有一套江南丝竹的乐器，演奏时，大部分的乐器是会员自带的。该会有很多计划，如办学校、建排练场、出音像制品等。因经费问题，这些计划大多实现不了。当然，有些会员在某些场合的演奏是收取报酬的。如星期六晚上的演奏即是有偿演奏。而上面介绍的固定地点的演奏则属于自娱性质。

4. 演奏风格

根据周峰、周炳生等人的介绍，他们所演奏的江南丝竹在风格上有如下三个特点：

第一，演奏上的千锤百炼。他们普遍认为专业乐团所奏的江南丝竹根本就不是那么回事。其根本所在就是专业演奏家们拿着乐谱排练几遍就可上台了，而他们把每首曲子都要奏过千遍以上。用周峰先生的话来说，“江南丝竹不是练出来的，而是用茶泡出来的。当泡过一千杯茶以后才可品味什么是江南丝竹。”演奏江南丝竹最重要的是路子要对。所谓路子对就是韵味正。而韵味正则意味着自然的演奏。而达到自然的途径就是反复的练习。他们认为江南丝竹本来没有流派之分，而现在可分为两派，即学院派和民间派。而前者根本无纯正而言。

第二，演奏的即兴性。许先生认为，他们的演奏与专业人员的演奏不同。他们是纯土的，演奏时不用谱子。甚至在学习中也是靠听与记。演奏中，乐器间的配合讲究加花，即在一定的旋律框架下进行加花变奏。而这种加花变奏每次演奏均是不一样的。徐先生针对当时正在演奏的《霓裳曲》说：“如果在这首曲子中，把中阮换成琵琶的话，我(演奏二胡)就会让位于琵琶，不过于强调自己。”何龙宝先生曾在

部队文工团工作过。现虽不以音乐为专业，但毕生精力都给了江南丝竹。他认为江南丝竹的难点在于其变化无穷。速度可变，音符可变，节奏可变，甚至调性可变。周炳生先生也认为照谱子的演奏是拙劣的。因为谱子是死的，而人是活的。江南丝竹八大名曲，二三十年代的演奏与现在的演奏是不一样的，其间的变化是很大的。这种变化可以说是江南丝竹活的灵魂。然而，这活的灵魂要在具体的音符中体现出来。一段旋律如同一个水杯。水杯在形态上可有上百种的变化，但看上去它还是水杯。这就要讲究变化的"度"。周峰会长则把江南丝竹比喻成中国的爵士乐。因为十个人奏同一首曲子是十种变体，而一个人把该曲子奏十遍也是十种变体，否则就不能称其为江南丝竹。

第三，配合的默契性，即各声部间的不同的繁简关系。演奏中大家都在变，变是江南丝竹的灵魂。然而你的变不能影响他人的变，而且要与他人的变形成一个完美的结合。这一完美结合是在瞬时完成的，随之而来的是下一个结合。演奏者对此的感觉与反应就是在千锤百炼中练出来的。形成了相互间的一种感应关系。不仅是演奏者之间的感应，而且是演奏者对音乐的感应。如他们的话说，"如果二胡简单，琵琶就会奏得复杂些，否则相反。"音乐发展有其自然的规律。江南丝竹曾几何时风靡江南，今天的情景已不能同日而语了。我们也不能预测二百年后我们的后代听什么音乐。我们所要做的是完成我们的职责。如同医治一个不能治好的病人，努力还是要付出的，结果如何是自然的法则。作为民间音乐工作者，我们要对得起我们的良知。可喜的是，江南丝竹不会马上丢弃我们而去。这不仅因为有音乐学院师生们的参与，还因为江南丝竹在人民的生活中仍然发挥着它的审美力量，许多人还能在江南丝竹中得到陶醉。今天，令人陶醉的东西多如牛毛，但是，有一个群体能陶醉在江南丝竹中。我想，这已令人欣慰了。

（原载《中国音乐》，2000 年第 4 期）

南侗"歌师"述论

——小黄侗寨的民族音乐学个案研究

杨　晓

前　言

由蜀、湘、粤以西南，汉族人群高密度的聚居状况渐而稀薄，代之出现的是错落分散于西南由地间的众多少数民族族群。同时，在历史和空间上相对统一的汉族文化大传统也逐步混杂消失在各具地方特征的族群文化当中。于此背景之下，与中原汉族音乐相比，西南地区的少数民族音乐呈现出更为明显的族性、地方性和封闭性，和音乐相关的种种事项也因此与地方族群文化有了更深刻细密的联系。

侗人族群，聚居黔、湘、桂三省边缘，历史上，内部未有显著的文化分区，但因语言的差异而分为南北两个方言片，①这条语言的界限亦可将侗族文化分为南北两种形态。② 北侗地区紧邻汉家，"自明开设语言，服习大类中州"，受汉文化长期熏染。相对来说，因地势交通阻障，南侗地区储存了较为典型的侗族文化。侗族音乐，尤其是民间歌唱方式深受南北侗区文化差异的影响，亦表现为风格殊异的两个色彩区，而南侗音乐的自在自为，显然更富侗人之族群特色。③

---

① 侗语分为南北两个方言区，每个方言区内又可分为3～4个土语区。其划分是以贵州省锦屏县南部侗、苗、汉族杂居地带作为南北方言的分界线。冼光未:《侗族通览》，广西人民出版社，1995，第223页。

② 作为侗寨标志性建筑的鼓楼，即可通过这条界线分为南、北两种风格。其分布情况与南北方言区及各个土语区的划分相似。王胜先:《侗族文化与习俗》，贵州民族出版社，1989，第5页。

③ 关于侗族的音乐的南北分类，在诸多学者的相关文献中有颇多论述。这些学者包括：张勇、马名振等。

自薛良先生以来，音乐界对南侗民间音乐的研究已有不间断的50年历史。① 就已有的调查来看，南侗音乐的主要呈现方式在"唱"而不在"奏"，"侗歌"与"侗戏"由此成为南侗族群音乐最重要的载体。而乐器大多使用于歌唱伴奏，唯有芦笙有独奏或合奏的曲目。② 从语言考察亦可得知，侗语中并未有可与汉语"音乐"一词形成互译的字汇，在民间音乐生活中尤为常用的词语即是"dos al"。"dos"是多义的动词，③与"al"连用时，意为"唱"，"al"则意为"歌"。以"al"为词根，可在侗语中发现一大批相关名词、动词，对这些词语在民间使用中的理解，促成研究者整理出相当规模和种类的南侗歌曲和与歌唱相关的民情风俗：

表一　南部侗族民歌分类

大歌：鼓楼大歌、声音大歌、叙事大歌、童声大歌、踩堂大歌、拦路大歌、戏曲大歌
al laox　al laox　al soh　al jenh　al lags nns　al yeeh　al sagp knnp　al wagx
小歌：牛腿琴歌、琵琶歌、口山歌、口河歌、口笛歌、口木叶歌
al ladx　al os ie　al bic bac al baic jenc al nyal　al jigx　al bav meix
其他：酒歌、牛腿琴故事歌、琵琶故事歌
al knaoi　al genh os ie　al genh bic bac

杨荫浏先生认为，一个乐种的形成，首要条件是有数代以上的师承关系。④ 以上诸多以"al"为词根的歌类，使我们感到，在南侗族群的文化系统及南侗音乐的民间传习中，存在着一个自在的、有组织、有规模的传承体系。而且，这一体系经过岁月的磨砺已与侗家生活融为一体，并成为南部侗族地区最具地域风格的民俗方式之一。

事实上，检点近50年来的"侗歌研究"文献，研究者们已从不同角度关注到南侗音乐文化中"歌师"与"歌班"这一独特的民间音乐传习现象。虽然众多研究实际集中在"音乐形态"、"歌词分析"和一些相关的"歌俗诠释"上，我们仍然可在各种文本的片断中，体察到"歌师"这一角色在侗家音乐生活中至关重要的地位。但是：歌师是侗家人的自称还是考察者意会的他称？在一个全民歌唱的族群中，哪些人、在何种条件之下可被称为歌师？在众多种类的歌曲中，全部歌曲都是由歌师传授吗？侗族并无文字，迄今也未发现歌谱，歌师如何传歌？歌师只是教歌先生吗？抑或也

---

① 徐新建：《侗歌研究五十年——从文学到音乐到民俗》，载《民俗曲艺》(台北)，2001年第131(5)期，第239—285页。

② 马名振：《侗族传统音乐》，载田联韬《中国少数民族传统音乐》，中央民族大学出版社，2001，第1461—1514页。

③ 在dos leec(读书)、dos al(唱歌)、dos hal(打鱼)、dos gol(放盐)及dos mine(种棉)，dos xeec(煮油茶)六个动宾词组中，"dos"分别为"读"、"唱"、"打"、"放"、"种"、"煮"之意。贵州省从江县志编撰委员会：《从江县志》，贵州人民出版社，1999，第129页。

④ 黄翔鹏：《传统乐种召唤着研究工作》，载黄翔鹏《中国人的音乐和音乐学》，山东文艺出版社，1999，第24—29页。

是众多歌曲的创作者?在侗族文化的完整传承体系中,歌师这一角色又意味着什么?如此困惑种种,在已有的考察中显得澄清不足。正如项阳先生所言:就传统音乐的研究而言,由于乐人研究的薄弱,导致了多方面的障碍和局限。在某种意义上讲,正是由于对乐人研究的滞后,使得传统音乐研究在许多环节上难以接通。①

本文所要做的,即是从民族音乐学的视野,专门关照广泛存在于南侗地区的、对于南侗音乐的保存、传习、创造和发展有着重要意味的特殊人群——歌师。之所以突出"民族音乐学"的学科介入,是因为在考察和写作中,所依赖的主要方法来自民族音乐学,即田野的参与和比较研究。

笔者曾于 2000 年 8 月、2001 年 1 月、2001 年 8 月和 2002 年 4 月四度进入南侗村寨做居住式的田野观察、参与和采访。考察主旨即为"南侗音乐之传承体系",因此特别关注了"歌师"这一角色在南侗文化和民间音乐整体传承中的意义。整个考察以贵州省黔东南苗族侗族自治州从江县小黄寨为个案田野点,通过点的深入(居住、参与)和面的普查(调查、采访)以认知"歌师"。

本文面对"歌师"这一主题,将从两个方面展开述论。第一,试图立体地描述南侗音乐生活中的歌师形象及其主要传歌方式;第二,以南侗族群文化为背景,讨论歌师在侗族整体文化中的地位及其在文化传承中的意义。实际上,音乐的传承是全人类共同的文化现象,不同的族群在不同的时间空间中会有不同的理解和操作方式。南侗的歌师现象也只有放在比较的视野中才会凸现其特殊的文化含义。

一、小黄"歌师"考

之所以选择小黄寨作为田野工作地点,是因其地处南侗第二方言区从江县和黎平县的交叉点上。而从、黎二地目前被认为保留了最完整和典型的南侗文化。至今未通县级公路的小黄,身处两省(黔、桂)两县(从、黎)的边界结合地带,在行政区划上,属典型的边沿地区。加之四周地势低,中间山峦起伏,出入全靠脚力,长期以来,少受汉族文化影响。此种相对"边沿化"的行政与文化身份,使得小黄成为本族文化甚而音乐的主要存储区,其间民情笃厚、风习独异。

小黄一称,实指由金吐(汉译:土坡寨)、你百(200 户寨)、宰岭(岭上寨)三个分寨组成的一个侗家大寨。如今三个分寨被规定为三个相对独立的行政村,并命名为:小黄村(金吐)、新黔村(你百和高)、黄村(宰岭)。② 小黄人认为,可以用"一寨三村"来概括他们的内部区划和格局,而我的主要考察点将限定在上述三村聚居的中心聚落。

---

① 项阳:《山西乐户研究》,文物出版社,2001,第 1 页。

② 从江县人民政府:《从江县地名志·小黄乡》,从江县人民政府,1985,第 5 页。

一、谁是"歌师傅"

"歌师"是汉语他称。小黄方言，歌师念作"杭嘎"(hangh kgal)。[①] 有语言学者认为，"hangh"是传统侗语向汉语"匠"字的借音、借意。[②] 在小黄，被称为"hangh"的人还有：鬼师(hangh juis)、木匠(hangh meix)、裁缝(hangh gub)、药师(hangh nyem)等。可以确定，当地人提到"杭"，总是暗含敬意：而当某人被尊称为"杭"，也意味他的某种技艺得到全寨人的肯定和推崇。由此，"杭"含有"巧匠"与"师傅"双重含义，"杭嘎"亦因此可与汉语经验中的"优秀歌手"和"歌师"相对应。

但汉语意义上的"歌师——教歌师傅"，与小黄人观念中的"杭嘎"颇有出入。小黄人说："我们这里人人都会唱歌，也可以教歌，所以人人都算是教歌师傅。"但是，真正称得上'杭嘎'的一个村子只有几个。"在此前提下，我将被小黄人公认的三村歌师列入下表，以此来考察一个普通的歌手或教歌师傅何以成为受人尊崇的"杭嘎"，并借以澄清"杭嘎"一词的多重指向。

应该注意的是：1)表中所出现的歌师，都是在小黄得到公认并经多人举荐的；2)表中所呈现的"歌师履历"来自于对该师傅本人的采访和周遭村民的补充材料及评议；3)"曾任歌班角色"是指该歌师曾经或正在自己的歌班中担任的稳定的歌唱角色；4)"师傅角色"中的"杭嘎"单指有经验的、单纯的"教歌"师傅，"杭耶"指"编歌"师傅，"杭戏"指"编戏"师傅。

表二　小黄"歌师"一览表

制表时间：2001 年 1 月　　　　制表地点：从江县小黄村

姓名	性别	年龄	曾任歌班角色	教授起始年龄	现任师傅角色	简历
小黄村						
哈小明	女	75	嗨嘎(高音)	30 岁		记性好，嗓子好，于 1988 年、1991 年参加榕江的"曲艺调演"，50 岁时还专程去从江学校，教师尤其耐心热情。
乃同	女	66	赛嘎(领唱)	不清	槟耶	小黄是著名的女编歌师傅，1958 年由伦洞嫁来小黄，以其机智，幽默、快速的编歌风格成为小黄及周围洞寨首席首屈一指的女杭耶。

① 文中括号内的字母符号，皆为解放后创立的侗文。本文侗文拼写皆以小黄地区的土语发音为准。实际上，在其他多数南侗社区，"歌师"的侗语发音为"桑嘎"(sangh al)而非"杭嘎"。

② 王均：《壮侗语族语言简志·侗语》，民族出版社，1984，第 350 页。

(续表)

<table>
<tr><th>姓名</th><th>性别</th><th>年龄</th><th>曾任歌班角色</th><th>教授起始年龄</th><th>现任师傅角色</th><th>简历</th></tr>
<tr><td>哈寇</td><td>女</td><td>63</td><td>赛嘎</td><td>19 岁</td><td>杭嘎
杭耶</td><td>因模仿能力和记忆力特别好而出名，除跟外婆学歌，还曾随伦洞师傅学大歌和编耶。60 岁前，基本未曾间断过为歌班转歌、编歌。</td></tr>
<tr><td>乃翠兰</td><td>女</td><td>37</td><td>寨嘎</td><td>18 岁</td><td>杭嘎</td><td>记歌多而且准确，现已教过 6 个歌班。除跟外婆学歌，还曾跟黎平师傅学做。</td></tr>
<tr><td>补金林</td><td>男</td><td>67</td><td>嗨嘎</td><td>32 岁</td><td>杭嘎
杭耶</td><td>自称小黄 30 以上的罗汉都是自己的学生，是目前小黄村最老的一代歌师之一。</td></tr>
<tr><td>补开银</td><td>男</td><td>49</td><td>无</td><td>35 岁</td><td>杭戏</td><td>因家庭出身不好而从未进入歌班。后因其独特的记忆力和编歌、演戏能力成为小黄最重要的耶师、戏师。</td></tr>
<tr><td>补玉娇</td><td>男</td><td>20</td><td>赛嘎
琵琶</td><td>25 岁</td><td>杭嘎</td><td>因弹得一手好琵琶和背得诸多大歌而为歌师，一直同补龙安合作教歌至今，是目前小黄村第二代男歌师。</td></tr>
<tr><td>补龙安</td><td>男</td><td>37</td><td>嗨嘎</td><td>24 岁</td><td>杭嘎</td><td>声音好，背歌多而准确。现已教过 4 个歌班，是目前小黄村第二代男歌师。</td></tr>
<tr><td colspan="7">新黔村</td></tr>
<tr><td>吴仕雄</td><td>男</td><td>69</td><td>赛嘎
琵琶</td><td>29 岁</td><td>杭嘎</td><td rowspan="3">吴仕雄因一副好嗓子和一手好琵琶而备受尊重；补生肥是新黔记歌最厉害的师傅；吴大安年轻时为出色的大歌演员，曾在全国多地演出。三位师傅青壮年时不只学歌于小黄前辈。而且还跟随芭扒、占里、堂洞，黎平等附近村寨的师傅学歌。此三位师傅一直合作教歌至今，自称新黔村 50 岁以下的男子全都是他们的歌徒。</td></tr>
<tr><td>吴大安</td><td>男</td><td>70</td><td>嗨嘎</td><td>37 岁</td><td>杭嘎</td></tr>
<tr><td>补生肥</td><td>男</td><td>68</td><td>赛嘎</td><td>23 岁</td><td>杭嘎</td></tr>
<tr><td>贾相英</td><td>男</td><td>66</td><td>无</td><td>不清</td><td>杭戏
杭耶</td><td>他说自己不爱教歌爱编歌。小黄男子专爱找他编歌对姑娘。而他编的戏也在小黄及周围的洞寨广为传唱，现为新黔村著名的观师、耶师。</td></tr>
<tr><td>乃新林</td><td>女</td><td>56</td><td>嗨嘎</td><td>28 岁</td><td>杭嘎</td><td>能准确记忆大量大歌歌词，除了在本村教歌外，还曾在贵阳艺校间歌班、小黄小学音乐课上教唱传统侗歌。</td></tr>
</table>

（续表）

姓名	性别	年龄	曾任歌班角色	教授起始年龄	现任师傅角色	简历
乃贵珠	女	49	嗨嘎 赛嘎	20 岁	杭嘎	她的好嗓子是全小黄出了名的，不仅在小黄小学教歌，并曾带队去北京等地演出。自家的孩子也以唱侗歌为职业，在州歌舞团担任歌唱演员。
乃安玉	女	44	嗨嘎	21 岁	杭嘎	声音好、记歌多、并以教唱“嗨”（高音）而出名。
乃艳矫	女	42	嗨嘎	不清	杭嘎 杭耶	她声音好，能背很多歌，还长期为姑娘歌班编歌、是新黔村最有代表性的安耶师。
新黔村						
公花娘	男	70	赛嘎 嗨嘎	23 岁	杭嘎 杭耶	公花娘和公美亮长期合作教歌。被高黄村目前所有男人认为是自己的歌师。公花娘能记忆大量大歌，而公美亮除了唱歌外，还会小黄大多数乐器的演奏。两人年轻时也曾多次向岜扒，占里等外寨师傅学歌。
公美亮	男	68	琵琶 赛嘎 嗨嘎	25 岁	杭嘎	
吴秀光	男	55	寒嘎	17 岁	杭嘎 杭戏 杭耶	11 岁以后跟公花娘学歌，15 岁开始自编自演洞戏，17 岁开始教歌。现编有洞戏 20 余部，大歌无数。主要教高黄姑娘，罗汉唱新编洞歌并表演洞戏。
哈豆	女	67	嗨嘎	32 岁	杭嘎 杭耶	曾去黎平、古里等地教歌，并自移大部分高黄姑娘的歌唱都是她教出来的。除教歌。还被公认为有很强的编歌能力。

由上表所呈现的歌师基本情祝，根据相关文献材料，以及对村民与歌师的多次访谈，更重要的是在歌师家中长期的居住和学习，使我对南侗“歌师”这一形象有了以下认识：

1. 优秀歌手

“杭”本来就有“好歌手”和“歌师”双重含义，而通过上表亦可得知，歌师基本都是曾被公认为“好歌手”并在歌班中曾经“担任稳定的重要角色”——赛嘎（领歌）或嗨嘎（高音）。所谓好歌手，在侗歌的演唱中有几点明确的规定：A. 良好的嗓音素质（亮、高、纯）；B. 出众的记忆能力（强调对词的记忆）；C. 灵活的模仿能力（对旋律和风格的模仿）；D. 机智幽默的应变能力（编歌时表现的灵活）。

2. 大型曲库

传统侗族并无文字，重要的传承方式是凭借记忆以口耳相传。因此，记忆能力

成为判断歌师素质的重要标准。一般来说,歌师比一般歌者拥有一个更加大型、集中和类型多样的侗歌曲库。因此,有经验的侗歌收集者只要找到一个寨子最优秀的歌师,也就基本了解了该寨的侗歌曲库状况。而村民们对歌师的赞美也往往是"他是个好歌师,因为他有个好肚子"。在南侗语言经验里,肚子相当于汉语中的"脑子","好肚子"不仅是形容人的灵活聪明,且"非常形象地表现了大肚能容千首歌"的歌师记忆。

3. 长期教歌

侗寨人人能唱歌,有相当一部分人都曾在血缘、地缘的关系下教养下代歌唱。因此,仅能教歌的师傅很难被尊为"歌师傅"。但那些有了 15 年以上不间断的、稳定的教歌经历,曾为数个歌班授歌,且其所教歌班得到村民公认优秀的教歌者,才有可能被看作或被戏称为"杭嘎"。如表中乃翠兰即是一例。她的年龄和经验尚不足以被称为歌师,但因其长期从事教歌,且所教歌班在对歌中表现不凡,现已经有村民戏称其为"歌师"。一般到了 50 岁左右年龄,若还在持续为歌班教歌,那么,单纯的教歌师傅也有可能被寨中人正式尊为"杭嘎"。

4. 歌词创编

"杭当嘎"专司"编歌"一职,又可称之为"杭耶"(汉译:编耶歌的师傅)或"杭戏"(汉译:编侗戏的师傅),是指具有创编歌词能力的歌师傅。这类歌师,人数极少,在小黄受到很高的赞誉和尊敬。当人们提到某位编歌师傅时,会由衷地说:"这就是杭嘎了,一位真正的杭嘎。"

编歌者,须熟知社区日常琐事以备编歌素材;须精通古今侗语音律,以备用字精当;须机灵、幽默、反应迅速,以备歌场上你来我往的对歌大战。一个优秀的杭嘎,是全村甚至全寨的骄傲。他(她)不属于某个歌班,而是代表了整个村庄。所有的本村甚至外村歌班都可以到"杭耶"处学习不断创编的包括大歌在内的各种新歌,而在对歌场上,杭耶则可以帮助本村任一同性歌班即兴对歌。因此,最优秀的杭嘎,往往是集"杭嘎"与"杭耶"、"杭戏"于一身。

在这样的观察中,小黄人日常言说中的"杭嘎",实际上是一种多义的称指。据此,南侗"歌师"的观念至少可以从三个角度理解:

(1) 在非严格意义上,泛指一切有相当经验的教授侗歌的师傅,但必须具备上述前三种修养;

(2) 在严格意义上,专门为歌班创编新歌的"杭耶"或称"杭当嘎"(hangh yeeh、hangh dengv kgal,耶师、编歌师),因侗歌的教授和创作,而被尊称为"杭嘎"。这是歌师最本原的意义,此种师傅即使前三种素养稍有欠缺也不会影响人们对他的尊崇。

(3) 能够进行"侗戏"教演和创编的师傅一般都具有相当丰富的侗歌演唱、教授和创作经验,乡民因此也常常以"杭嘎"相称。

二、歌师传歌

透过上表的观察，我们不仅可以体察到何以为“歌师”的必要条件，还可在“歌师传歌原则”这一问题上找到些规律：

1. “歌”之所指

南侗地区“歌类”繁杂，但从音乐形态、演唱方式和运用场合来看，基本可以分作两大类型：大歌、小歌。大歌由多人多声部构成，一般在男女应对且庄重的场合歌唱，具有稳定的音乐结构、应对规律及歌唱习俗；小歌由单人独唱或对唱，一般在私下场合自由歌唱。实际上，所谓“教歌”、“编歌”，主要的对象是“大歌”。正如小黄文人陈春圆先生所言：大歌是在老歌师精心指导下从很小便开始学习的，……大歌唱得有了基础，而后学唱小歌易如反掌。小歌多是找机会自学。[①] 虽然在某些小歌歌俗尤为突出的地区，也有因小歌的演唱、教唱和编唱而成为著名歌师的例子。[②] 但从根本来看，可以认为，在南侗地区必须由歌师传教的歌类是大歌，而相当部分歌师也是因为大歌的教授和创编而成为受人尊敬的“杭嘎”。当然，“耶歌”和“侗戏”的创编者更是名正言顺的“杭嘎”。

2. “传”之对象

小黄是个大寨，寨内三村，村村都有自己的歌班，而每个歌班都代表一种地域身份，属于不同的行政村。杭嘎们也由此分属不同的村子。除非特殊情祝，歌班只向本村师傅求歌问嘎，杭嘎也只将侗歌传于本村子弟。因为，不同村的同性歌班之间往往是竞争关系，而异性歌班之间往往是对应关系。在我调查的其他侗寨中，但凡寨内分村，各村都有自己的歌师，一般不会出现隔村传歌的情况。推而广之，实际上歌师代表的是一种地域身份和地域文化。

此外，就传歌的性别规定而言，因南侗地方之歌唱一般男女相对相应，由此，男、女杭嘎之间也泾渭分明，各人精通各人的侗歌曲库，分别掌握内容不同而又可相互应对的侗歌曲目，且同性传与本村歌班或个人。只有极少数具有丰富对歌经验且“记忆力过人”的杭嘎可以掌握部分异性歌曲的曲调和唱词，且异性传教。

3. “教”之方式

大歌是“众人”唱咏的“多声”曲种，其教授方式也与单人独唱的小歌相异，歌班学歌一般均是由 2 个以上的歌师同时传授。师傅们在一起可以分声部做示范，也可以为弟子示范唱完整的大歌曲目。女歌班往往以一个杭嘎为主要传授者，姑娘们的母亲则承担辅助歌师的角色，与杭嘎相协作做示范或帮助女儿一起学习；男歌班则是由 2～3 个杭嘎同时教授，这些杭嘎本为同村前辈歌班朋友，彼此间有丰富

---

① 陈春圆：《小黄寨的小歌与婚俗》，补充材料、打印稿，2001，第 9 页。

② 韩梅：《嘎琵琶的民俗考察及有关音乐学问题的考疑》，载《中国音乐学》，1996 年第 3 期，第 54—65 页。

的合作经验。以新黔村为例：补生肥、吴仕雄、吴大安是新黔男性歌班公认的杭嘎，三位师傅原本属于同一歌班，且一直合作教歌、范唱。乃新林、乃贵珠、乃安玉是新黔著名的三位女杭嘎，与同村三位男杭嘎不同的是，她们历来各自教授不同的新黔姑娘歌班，彼此间在教歌上没有必然的合作关系。

歌班成员到了一定年龄，便可正式进入鼓楼与异性对歌。约 13 岁以后，还会走村串寨，去到别的寨子对歌做客。但姑娘十二三岁、罗汉十五六岁以前，并不具备真正独立的对歌经验和能力，这时的每一场对歌，都需要师傅们鼎力相助。所以，杭嘎除了平时教歌以外，还会花大量时间和精力陪着歌班在本寨甚至跋涉到别寨去帮助歌班对歌：一则可以在对歌的实战中现场传授侗歌的应对技艺；二则在歌徒无法对答时，还可以挺身而出维护歌班及自己的荣誉。

我曾反复询问："杭嘎教歌如此辛苦，歌班成员何以酬谢呢?"答案总是："没有什么。"在小黄，教歌是没有任何经济报酬的。对师傅最大的回报就是在农忙时去师傅家帮一两天的工。而平时，女孩子们会在歌师家学歌时帮师傅做一点家务，男人们则不时给师傅孝敬一点烟，每年请师傅一两顿饭，如此而已。

简言之，南侗歌师在歌的传承、尤其是大歌的传承上，有一些重要的规律可以从繁复的侗家生活中抽取出来，即："同村相传"、"同性相传"、"聚众教歌"、"随班赛歌"和"无偿传歌"。

三、歌师社区角色简析

随着田野工作的深入，笔者越来越强烈地感到，小黄的"杭嘎"与现代学校音乐传习中的"音乐老师"如此不同。现代学校的音乐教师，对个人来说是一种职业和专业，其主要责任是在学校中进行音乐知识的教授和研究。而对于大多数非音乐专业的学生来说，音乐教师只是他们学校生活中众多教师中的一个，甚至是并不重要的一个。学生和音乐教师的关系大多建立在单纯的师生关系上，从音乐教师那里得到的主要是关于音乐的一般或专业知识。于是，当我以这样的成见来观察南侗歌师时，越发觉得，单纯的"音乐教师"身份远远不能概括一位歌师在南侗社区的角色定位。

在小黄的日子，我有幸住在一位杭嘎家，又常随各个歌班到诸位杭嘎家学歌、做客，并且在村寨的日常生活中重点观察了几位杭嘎的行为言辞。于是，有机会从各个角度来重新理解家庭生活、社区生活以及侗歌传承中的杭嘎。

1. 作为一般农人的歌师

在小黄，没有人将"歌师"作为一种职业来对待，杭嘎们的生活遵循着四季农时的变化，春来秋去的往复。作为农民，他们首先得为田里的庄稼辛勤劳动，这占去他们大部分时间；然后身为女人须为全家人操持家务、忙里忙外，男人们也得在村子里应付各种杂务，少有闲时。杭嘎，只是他们的一种社会身份和个人爱好。教歌，只能为他们带来爱好和荣誉上的满足。和所有人一样稼禾务农，才是维持生活

的根本。所有的杭嘎,都必须首先是个称职的农人。

2. 作为杰出歌者的歌师

以歌唱的角度,小黄人分两种,爱歌的和不爱歌的。虽然无论怎样所有人都会参与到以歌为俗的生活当中,但作为歌师,当年或现在一定因为优秀的歌唱而成为各种歌俗进而日常生活中出众的角色。众多歌师告诉我,自己从小到大最喜欢的就是唱歌。现在教儿孙们也是因为自己实在爱歌,离不开歌唱带来的愉悦。每一位杭嘎,都有着曾经辉煌且被人称道的歌者历史,而如今的教歌,实际上是换一种方式延续和充沛自己作为歌者的生命。

3. 作为教歌先生的歌师

因为歌唱得好,所以有机会当赛嘎、嗨嘎;因为歌教得好,所以有机会当杭嘎。小黄的歌师傅们各有脾气秉性,但教歌的时候,往往会表现出异常的耐性。教歌,实际上是陪着小黄孩子们慢慢地长大,用歌教会他们一点点融入小黄生活之中。师傅们教歌是没有报酬的,但因此赢得的喜爱和尊重足以令每一个杭嘎骄傲和满足。

4. 作为文化精英的歌师

在小黄人眼里,杭嘎和杭锥(鬼师)是最有文化的人。侗人无字,一切均在言说与歌唱中代继相传。谁掌握"歌",谁就掌握了先祖传下的生存原则与生活经验。侗歌里,蕴涵着丰富的侗族传统精神和文化,并因其包罗万有的歌词,被誉为"侗族文化的百科全书"。同时,侗歌唱词还保留了侗族古代诗歌体文学的特征以及精练、生动、形象的语言艺术。[①] 因此,体现的是一种侗族文化中的"高文化"和"经典文化"形式,能忆歌、传歌、编歌的歌师也由此成为侗寨里最有学问、最聪明的人。他们凭借对歌的记忆和传授,成为南侗传统文化与传统生活规律的捍卫者、诠释者与制定者。

5. 作为生活指导的歌师

在小黄,"杭嘎"是一种太过严肃而正式的称谓,歌者们一般不以之直呼师傅。他们往往亲切地唤师傅为"补伴"或"乃伴",直译为"朋友爸"、"朋友妈"。小黄内部的三村界限不仅表现在地域上,也表现在人情上,外村人之间以礼相待,同村之间却情同手足。同村儿女,互称兄弟姐妹,杭嘎,既是他们的教歌师傅也是他们共同的最亲密的生活向导。小黄少年的大部分农闲时间都在歌师家度过,因为学会了歌才能与异性交往,把日子过得更有滋味。学歌,其实也是在向师傅讨教和模仿如何做个像样的小黄男子或姑娘。

6. 作为权力象征的歌师

歌唱得好的罗汉和杭嘎,因在歌班和村庄里的显著地位,常被冠以聪明、热情、有能力、办事公道等赞誉之辞。观察小黄三村村民委员会的花名册,会发现

---

① 杨权:《侗族民间文学史》,中央民族学院出版社,1992。

很多男性杭嘎或壮年歌师、歌手的名字。他们因唱歌、教歌而获得普遍的认同、信任和尊重，因此有更多的机会成为小黄权力的持有者。那些颇有威望的杭嘎到了一定年龄，即被尊之为“杭老”。[①] 因为其阅历、学识、威望、年龄，被尊为“杭老”的男性往往可以扮演“寨老”的角色，与村民委员会协作处理寨内公共事务，调节大小纠纷。因此，无论在民间还是在官场，小黄男性杭嘎都代表着某种权威的力量。

二、关于“歌师”传歌的文化意义

侗家传歌不传文，侗歌里面多是祖辈留下的经验和规矩，字字句句就刻在歌师们的心里，唱在他们的嘴上。后辈们以歌相聚，向歌师学习歌唱，也向他们学习何以为人、何以生活的经验。歌师及侗歌传承在侗家文化体系中的意义，关联着性别、年龄、地域、认同等侗人生活的细节。不立文字的规矩后面，表达的是一个文化系统生成与繁衍的底蕴。

一、教会歌唱：由承继到创新

侗歌传承，有歌无谱。口传，乃是南侗歌师传歌的重要特点。

记谱，如同口传，是音乐的若干承载方式之一种。它的明显优势是便于音乐跨越时空的流传和记忆，作为一种约定俗成的声音文本标记，乐谱尤其适用于有时空阻障的使用者之间。而在可以直接面对面歌唱、交流、传承的南侗“熟人社区”[②]中，这种需经间接表达、三度转换的声音载体便显得有些累赘了。

作为一种聚众歌唱方式，古往今来的侗歌传承一直呈现为纯粹的口头模式，并以“歌”和“诗”的形态承载着地方文化的精髓。所谓“汉家有文好记载，侗家无文靠口传”，侗家的文化以“有声无形”的方式传承于口耳之间。在此意义上研究歌师传歌的“口传特色”更具特殊价值。

当音乐传统主要通过模仿和记忆来传承时，我们说此类音乐存在着“口头传统”。和具有“谱写传统”的音乐相比，音乐的口传传统在过去的时空中显示出更大的“变异性”。[③] 以下三个谱例，为“嘎小黄”(汉译：小黄的歌)中的一句词调，三个不同的变异版本分别来自三个相临的侗寨——小黄、占里和岜扒。三寨歌师均传教此歌，但在基本旋律相同的基础上产生了各自不同的风格。
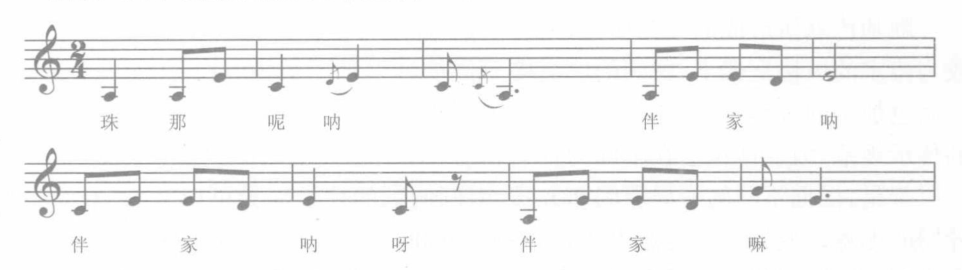
---

① “杭老”，指的是那些年龄比较大、在寨子里比较有威望、知道和了解的事情比较多的老人。
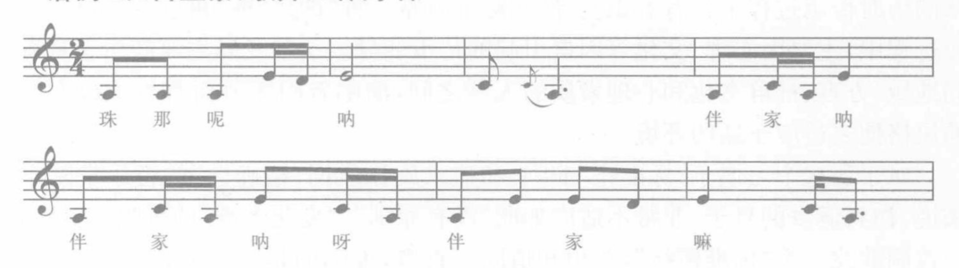
② 在社会学上，称“以农为生”、“世代定居”的居住社区为所谓“熟人社会”。

③ 提顿：《一种认识音乐世界的音乐文化模式》，载《音乐教育》，2001 年第 1 期，第 34—36 页。
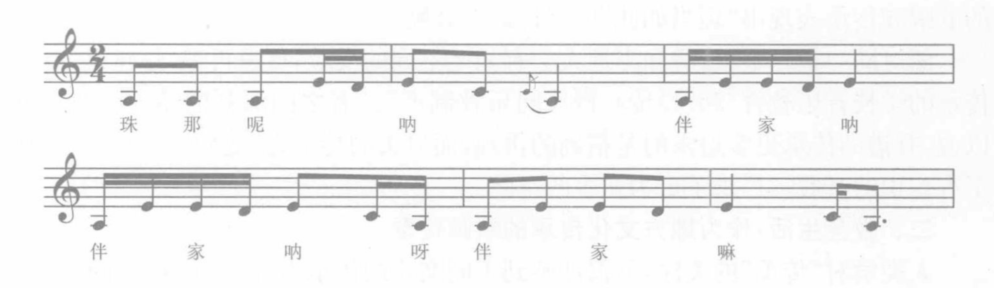
谱例 1:(小黄寨,歌师乃翠兰唱)



谱例 2:(占里寨,歌师乃林海唱)



谱例 3:(巴扒寨,歌师唱)



歌词大意:你是一个好罗汉,别人得到了你,别人嫁给了你。

因为笔者先行在占里跟当地歌师学会了歌调和歌词,所以印象十分深刻。等到听另外两地的歌师演唱时,立刻感到歌曲旋律在框架不变的原则下,于不同的地方和不同的歌师口中呈现出不同的风格。

口头传承的侗歌由 A 地经过歌者甲传到 B 地的歌者乙,再由乙共时地传给丙或历时地传给丁。"辗转传下去,就辗转改变下去。旧章句丢掉,新章句加入,韵也改了,人物姓名也更换了……"①许多民间歌曲的研究者都注意到,口头传承的民歌,具有传播和传承过程中的"接力性",并在接力过程中产生多多少少的变异和

① G. L. 基特里齐:《英苏民歌集·序文》,载《朱光潜美学文集》卷 2,上海文艺出版社,1982,第 18—25 页。

创新。

歌师传歌所形成的口头接力，本质上是对侗歌的记忆、继承和再创造。在某种较为稳定的风格框架下，民间的口头接力传承过程是一个各取所需、各自修改、各自润色加工的过程。[①] 尽管每个歌师会在教歌过程中形成自己的较为稳定和严格的传承规范，但歌徒也会在不同的背景和条件中各取所需，并变化再传承。

于是，根据不同的变异原因和方式，南侗侗歌的传承变异可以分为“有意识变异”和“无意识变异”。“无意识变异”关乎记忆的增值与遗忘，是口传过程中，主要因生理性原因引起的传承变异，常常发生在同一时空和文化背景下，上一辈对下一辈的历时传承过程中；“有意识变异”实际上就是一种“即兴”或“再创造”过程，是口传过程中，主要因心理、文化等因素引起的传承变异。这种变异主要产生于具有不同地域、方言、社群文化和心理素质的人群之间，演唱者因需要而有意识改变原作的风格使之适应于新的环境。

对于我这个习惯于“标准化”演唱，和追求旋律歌词“精确性”的音乐学院学生来说，初到侗乡的日子，非常不适应如此“没有原则”、“变化多端”的歌唱，总想为每一首侗歌找一个“标准模板”，总想知道同一首歌，谁唱的是“对”的，谁唱的是“错”的。但我的侗寨朋友们，无论男女老少都对这种“无规无矩、无本无源、无对无错”的歌唱和传承表现出“理当如此”的默许甚至鼓励。

面对同一音乐事项，我和当地人会有如此不同的反应，反思再三，这正是“有谱传承的学校音乐教育”和“口传心授民间乐教制度”二者之间深刻的差异。至少可以说，有谱的传承更多追求的是精确的再现，而口头的传承为“变异”乃至“即兴”甚至有意识的“创造”提供了更为宽容的空间。

二、教会生活：作为地方文化传承的歌师传歌

人类学对“传承”的关注，不仅涉及到不同文化的传承内容，且向来注重区分由不同文化语境(context)所导致的不同传承方式与传承效果。

透过大量的田野事实，可以确知，在某些乡民社会中，并不存在分离于其他社会活动之外的正规教育空间。在这些由熟人组成的、相对独立的、小型传统社区里，人们注重通过实践活动把握传统习惯，习得传统文化，并在有意或无意的实践中获得对世界的看法，使生活常识和神圣知识得以一体化。在这里，所谓“教育”，就是将儿童纳入到当地社会生活和地方性知识体系的过程。[②]

现代意义上的学校，具有典型且专门化的“正式学习过程”，发凡于西方，呼应着工业化生活模式。作为现代性(modernity)生成的重要组成部分，学校在现代性

---

① 曾遂今：《音乐社会学概论》，文化艺术出版社，1997。

② 王铭铭：《教育空间的现代性与民间观念——闽台三村初等教育的历史轨迹》，载《社会学研究》，1999年第6期，第87—94页。

的建构中所起的作用，在于通过确立具有鲜明组织和训诫规则的空间，促使儿童不断被分离于社区共同体以及传统社会的“地方性知识”体系之外，并将其纳入到一种现代公民身份(citizenship)的体制当中，[①]使之与现代社会的“抽象知识体系”实现整体结合，在其生命历程中造就学究型权威与个体安全感。[②]

而南侗地方深处百仞万山之间，语言阻障，交通闭塞，有款无官，农耕自足，祖祖辈辈以相同的生活方式繁衍生息。此间儿童无须社区生活之外的专有时空“指教”，便可习得全部且足够的地方知识和生活经验。因此，歌师传教、运用并创新音乐的目的是使当地儿童纳入到本土社区生活与知识体系当中，在音乐传习中获得本土文化。两相比较：现代学校音乐教育，欲使学生进入超越于地方传统的现代知识体系，是一种以专业化音乐技术和现代化价值观念为目标的音乐教化模式：而以歌师传歌为代表的南侗音乐教育，则以传习地方文化全貌为目的，以本族歌唱为手段，此种背景下的侗歌传承，当可谓为：地方性文化传承的音乐教育。

对于自诩为“歌乡”、“歌海”的南侗父老来说，“侗歌”，是侗家人自我文化的记录和展演方式；“对歌”，是社区人群的交往和婚恋途径；“教歌”，是族群历史文化的沿革和记忆手段；“学歌”，则是当地男女老少互为团聚和彼此认同的根本方法。歌师们常说：不会唱歌，难以做人。[③] 于是，“只讲歌，不讲书”成为他们世代相传的文化沿革习俗，“以歌代文”的传统使歌师这一人群对于南侗文化的意义远远不止歌唱本身。因此，和一般意义上的音乐教育不同，南侗地方的歌师传歌决不仅以“艺术传习、悦人耳目”的身份而孤立存在。

在几乎无须使用文字的传统乡土社会，人们借用其他的象征符号来完成记忆、交流和传承的功能。当然，不同的文化传统会选择不同的符弓体系，或言、或唱、或画、或舞，而南侗人则选择了“歌”。如同他们在自己的歌谣中唱到：

> 汉人有字传书本，侗家无字传歌声；
> 祖辈传唱到父辈，父辈传唱到儿孙。
>
> ——《侗族谚语》[④]

余　言

回过头来，应该发现，全民歌唱的南侗人中间，本文所描述的歌师，并非一个突

---

① 王铭铭：《教育空间的现代性与民间观念——闽台三村初等教育的历史轨迹》，载《社会学研究》，1999 年第 6 期，第 87—94 页。

② Giddens，Anthony：*Modernity and Self-Identity*，Cambridge：Polity，1990.

③ 吴浩：《侗族歌谣研究》，广西人民出版社，1991。

④ 张盛：《侗族谚语》，贵州人民出版社，1996。

出的人群。在其貌似复杂的社会角色中,笔者最要强调的其实是作为"普通农民"、"歌唱爱好者"及"教歌先生"的歌师。他们的与众不同只是在于对歌及其与歌缠绕的南侗生活与地方文化更深刻的依恋和情感。但恰恰是这并不特殊的与众不同,使他们自觉担负起了传歌不辍的责任,成为族群文化的"记忆"和"传承"甚至"创造"者,将歌唱本身以及依附在歌唱、歌俗中活泼的生活方式代际传承。并由此造就并延续了一种以歌唱为重要生活方式的地方文化。

(原载《中央音乐学院学报》,2003 年第 1 期)

北辛庄音乐会及其音乐

杜亚雄

北辛庄是北京市大兴县长子营乡的一个有300多户、1000多人的村子，距离北京市区约25公里，临京津塘高速公路。1951年，村中一些爱好音乐的年轻人成立了一个音乐会，请当地关帝庙的主持达光法师传授京音乐，从20世纪50年代起至今，北辛庄音乐会的主要活动是在当地农村的传统葬礼中奏乐。笔者从1990年起对该音乐会进行了长期的调查，根据所得材料，草成此文，希望得到大家的批评和指正。

一、历史沿革

北辛庄过去没有音乐会，但村中关帝庙的和尚们会演奏京音乐，此庙建庙年代已不可考，解放前隶属于地处北京西郊的潭柘寺。关帝庙的主持达光法师1887年生于河北省固安县东续村，12岁在北京枣林寺出家当和尚，并开始学习京音乐。他先在黄辛店的寺庙中学法器，后在熬硝营村的寺庙里学习演奏旋律乐器。学成之后，曾在河北省香河县的一个寺院当过和尚。1940年，被派往北辛庄关帝庙当住持。20世纪40年代，关帝庙中除达光外，还有4位和尚，他们常和达光一起在有钱人举办的丧礼中作法事并奏乐。

1950年，关帝庙的佛像被毁，4位和尚回家还俗，达光仍然留在庙中。土改时，村里给达光分了地，但他不会种，村里喜欢音乐的年轻人便为达光种地并开始从他学京音乐。达光在1951年和1956年先后收过两批徒弟，今天北辛庄音乐会的成员主要是这两批徒弟。

据北辛庄音乐会的音乐家们说，他们用了6年的时间学习京音乐：首先用9个

月的时间学演奏打击乐器，方法是先跟着老师念锣鼓经，然后一边念锣鼓经，一边用纸制的乐器进行模拟演奏，学会之后才用真正的乐器演奏锣鼓牌子。学会了演奏打击乐器，再学念工尺谱。谱念好了，便可学习演奏管子。管子可用两种哨片，先用3年时间学习用大哨片演奏，再用2年学用小哨片演奏。在学管子的同时，也学吹笙和敲云锣。他们的学习是和实践相结合的，一边学习一边就跟着达光出去做法事了。

音乐会从1951年活动到1964年，1964年在“四清”运动中停止活动后，1978年才开始恢复活动，主要是为当地农民在丧礼中演奏音乐。音乐会文革前由达光法师领导，“文革”后则由“会头”石怀申领导。会头的责任是保管法衣和法器，安排音乐会的日常活动，对外联络并掌管经济。除会头之外，音乐会还有一个伙计，负责杂务。

二、音乐观及音乐的分类

“观”即对事物的认识或看法，所谓“音乐观”就是对音乐的认识和看法，人们的音乐观即他们认为什么是音乐或什么东西可以称为音乐。属于不同民族和不同文化的人们，对于这个问题会有不同的回答。分类是把一个概念的外延分为几个小类的逻辑方法，属于不同文化的人们在对音乐进行分类时也会采用不同的标准。在对一个文化进行具体的调查研究时，搞清该文化中固有的音乐概念和按何种标准对音乐进行分类是非常重要的，因为这对我们从音乐中剖析出该文化有意义的项目和相关特征会有很大的帮助。

北辛庄的居民音乐观和被他们称成“北京城里人”的音乐观是不同的，他们只把器乐曲称为“音乐”歌曲，戏曲、说唱和歌舞则不能称为“音乐”。他们的音乐观既不同于“北京城里人”，也和我国古代文献中包括了舞蹈在内的“乐”有所不同。

为什么只有器乐才能称为“音乐”呢？当地人的解释是因为只有它才是“办事用的”。这里所谓的“办事”是指红白喜事和各种传统的礼俗仪式，如正月十五散花灯驱魔送鬼、给小孩子过满月、求雨、朝庙等等。换句话说，配合“礼俗仪式”的演奏才是“音乐”；凡是与传统的礼俗仪式无关的，便不能称为“音乐”。当地还流行一句民谣：“无酒不成席，无乐不成礼。”进一步说明了“礼仪”和“音乐”的关系。实际上，他们的音乐观源于儒家古老的“礼乐”思想。这里最能说明问题的是“咔戏”，按当地人的看法，戏曲的唱段不能称为音乐，但一旦被改编成在礼俗仪式中由唢呐或管子演奏的“咔戏”，则就变成了“音乐”。

《乐记·乐论篇》中说：“礼义立，则贵贱等矣；乐文同，则上下和矣。”儒家所崇尚的是能够“安上治民”和“移风易俗”的“乐”，对民歌之类的民间艺术则看不起，根本不认为这些东西还可以称得上是“乐”。在“恶郑声之乱雅乐”(《论语·阳货》)的

孔老夫子看来，郑国和卫国的民歌不配称为“乐”，只能称为“声”。《乐记·乐本篇》中则将“郑卫之音”称为“乱世之音”，把它和“桑间濮上”的“亡国之音”相提并论。今天生活在北辛庄的人们，未必读过四书五经，也不一定了解《乐记》是一本什么样的书，但他们对“音乐”和音乐家、乐器和乐曲的分类，则继承了儒家崇礼乐、恶郑声的传统。

当地人把他们所说的“音乐”分为两类：一类是称为“北乐”的宗教音乐，包括了佛教和道教音乐会所演奏的传统乐曲。另一类称“南乐”，包括民间器乐曲以及用民歌、民间歌舞曲、流行歌曲及其他新音乐作品改编的器乐曲。村民们认为前者高级，后者低级。佛教和道教的传统乐曲用工尺谱记录，并非常小心地加以保存，“南乐”则从不用工尺谱记录。在北辛庄音乐会的会员们看来，达光教给他们的工尺谱是神圣的，世俗的“南乐”则不配用它来记录。

演奏“音乐”的组织也分为两类：主要演奏“北乐”的称“音乐会”，主要演奏“南乐”的则叫“鼓乐班”（或称“吹鼓手班”）。“会”和“班”虽然都是演奏音乐的团体，但其意义有很大的区别。“会”是指演奏宗教音乐的组织，演奏佛教音乐、道教音乐和天主教器乐曲团体才可以称为“音乐会”，而参加“会”的音乐家则被称为“和尚”、“道士”、“神甫”；“班”则是指演奏民间器乐曲的团体，“班”里的音乐家则称为“吹鼓手”。在当地人看来，“会”是高级的组织形式，而“班”则是低级的团体，这两个词绝对不能混用。“音乐会”不能称为“音乐班”；“鼓乐班”也绝对不能称为“鼓乐会”。在当地人的眼里，“音乐会”成员的地位也要比“吹鼓手”高得多。在葬礼中，“和尚”、“道士”在院子里演奏，吹鼓手则只能站在大门外面演奏。

“封灵”是出殡前死者的亲友按亲疏关系为序，向亡灵叩头作最后告别的一个仪式，按传统应由吹鼓班演奏，音乐会不参加。由于有的家庭经济能力有限，除音乐会外，雇不起吹鼓班，便要求音乐会的成员伴奏该仪式。音乐会的成员一般不会去，还会对死者的家属说：“你把我们当什么人了？告诉你，你给多少钱老子都不去。”如果丧主是熟人，音乐家们则先脱袈裟和道袍之后，才到灵前为此仪式伴奏，按传统此时只能演奏民间器乐曲，而不能演奏音乐会的传统曲目。

儒家崇礼乐、恶郑声的传统不仅影响到音乐的分类，而且影响到乐器和演奏曲目的分类。北辛庄一带演奏“北乐”所用的乐器是云锣、管子、笛子、笙和鼓、铛子、钵、铙、小镲等打击乐器，演奏“南乐”则不用云锣，常用唢呐。在当地人的心目中，云锣是“北乐”的代表性乐器，而唢呐则是代表“南乐”的乐器。由于“北乐”是高级的音乐，而“南乐”则是较为低级的音乐，云锣自然也就成了音乐会的象征，是最高级乐器，而唢呐则是人们心目中较低级的乐器。北辛庄音乐会的成员常常为他们拥有一架清代铸就的云锣而感到骄傲，并讥笑那些没有云锣的音乐会“只不过是吹鼓手班子改的”，不是正统的“音乐会”。

三、音乐的功能

按照北京郊区的标准,北辛庄一带并不富裕,一个农民的收入每月约在150到200元之间,但要办一个比较像样子的葬礼要花2万到4万元,超过一个农民10年的收入,许多家庭即使借钱背债也要办。音乐会的会头石怀申告诉我:"事不是为死人办的,而是办给活人看的。"实际上,举办葬礼的主要目的是协调邻里关系和维护家庭团结,而这也就是音乐的最主要功能。

按当地的习惯,在死者咽气后,其长子或长孙马上要去通知村中各家各户,向其家长叩头报告死讯,并邀请他们参加葬礼。他不但要去死者朋友的家,而且一定要去死者仇人的家。那家的家长则要表示谢意,并一定会去参加葬礼。当死者的仇家参加了葬礼,出席了宴会并欣赏了音乐,两个家庭之间的仇恨或误解将会成为过去。

除要邀请全村各家参加葬礼外,死者的长子、长孙还要邀请所有的亲戚,通常亲戚们也一定会来。如果家庭成员或亲戚中有人对其他家庭成员有意见或看法,在葬礼举行某些仪式时,他们可以阻止仪式的进程,要求进行讨论,解决问题,这叫"闹丧"。"闹丧"常常会变成一个有全体家庭成员出席的会议,处理矛盾,从而达到重新团结的目的。

北京郊区的葬礼通常都要举行三天,每天晚上,参加葬礼的音乐会和鼓吹班的音乐家们会在丧主家的院子里演奏,因演奏具有竞技性质,称为"对棚"。"对棚"时,参加葬礼的人们,包括家庭成员、死者的亲戚朋友和仇家、街坊四邻,都会坐在一起欣赏音乐。此情此景令人想起了《乐记·乐化篇》中的一段文字:

> 乐在宗庙之中,君臣上下同听之,则莫不和敬;在族长乡里之中,长幼同听之,则莫不和顺;在闺门之内中,父子兄弟同听之,则莫不和亲。故乐者,审一以定和,比物而饰节,节奏合以成文,所以合和父子君臣,附亲万民也:是先王立乐之方也。

四、乐曲及结构形式

音乐会演奏的曲目分传统曲目和新曲目两类。传统曲目是京音乐,新曲目则包括会员们在1980年以后学会的"南乐"和流行歌曲。

音乐会的传统曲都是达光传授的,分两大部分:鼓吹曲牌和法器(锣鼓曲牌),鼓吹曲牌又分为头板曲、二板曲、三板曲和四板曲(又称快板曲)。头板即一板三眼,二板为一板一眼,三板是有板无眼的流水板,四板也是有板无眼,但速度比三板更快。一板三眼的曲牌称为单气,可通过添眼加花的办法变为暗七眼

（又称为双气）。音乐家们用小钹打板，用铛子击节，末眼不击节，所以一板三眼也称为两铛子一锅子（锅子即小镲）。头二三板曲都可称为“身”，同一首曲谱可用头二三板来演奏，称为头身、二身和三身。从引子转入头板又叫“入身”。四板又称“鹅浪子曲”，由【春景】、【夏景】、【秋景】和【冬景】四首曲牌构成。法器也分两类：短的和长的。短法器是加在鼓吹曲牌中演奏的有间奏性质的锣鼓曲牌；长法器是由打击乐器演奏的、多个曲牌联缀而成的比较长大的锣鼓曲。在演奏鼓吹曲牌时，很少只奏一首曲牌，而是将许多曲牌联缀起来构成一个套曲。套曲由头板、二板、三板、四板四个部分和一个尾声构成。每部分少则包括两首曲牌，多则包括四首曲牌。在每支曲牌之间要演奏一首锣鼓牌子用于连接，最后用锣鼓牌子【煞尾】引入结尾部分。如由连奎用管子领奏的一首长达 34 分钟的套曲由 10 首曲牌组成，其构成是：

散板引子－头板：【祭腔】（头板曲，双气）－（锣鼓牌子）－【夫上妻坟】（头板，单气）－（锣鼓牌子）－二板：【琵琶令】（二板曲）－（锣鼓牌子）－【四六牌】（二板曲）－（锣鼓牌子）－三板：【一马三箭】（三版曲）－（锣鼓牌子）－【怯三皈赞】（三版曲）（锣鼓牌子）－【临庆歌】（三版曲）－（锣鼓牌子）－四板：【春景】、【夏景】、【秋景】、【冬景】－（锣鼓牌子【煞尾】）－结尾：【乐头歌】（头板曲）。

长法器也是由短小的锣鼓牌子连缀而成的，通常以【开坛钹】作为引子，分六个段落，每个段落都由称为“身”的牌子以结束，在六部分奏完后，还用一个锣鼓牌子作结尾。如：

引子：开坛钹－第一部分：【一二三加】－【斗鹌鹑】－【头身】－第二部分：【斗鹌鹑】－【二身】－第三部分：【一二三加】－【斗鹌鹑】－【三身】－第四部分：【煞尾】－【天下同》－【一二三加】－【过七星】－【四身】－第五部分：【煞尾】－【天下同》－【一二三加】－【过七星】－【五身】－第六部分：【天下同】－【一二三加】－【过七星】－【六身】－结尾：【蛤蟆吞蜜】。

南乐包括了《小开门》、《小二番》、《海青歌》、《放驴》、《将军令》、《斗蛐蛐》等传统的民间器乐曲，《茉莉花》、《小放牛》、《放风筝》、《探清水河》、《锯大缸》等民歌小调和咔戏。因为当地流行河北梆子和评戏，所以“咔”的也主要是这两种戏的唱腔。

1990 年以后，音乐会的音乐家们还演奏流行歌曲，如《妈妈的吻》、《回娘家》、《黄土高坡》、《十五的月亮》、《大中华》、《党啊，我亲爱的母亲》、《篱笆墙，狗和女人》、《好人一生平安》和《常回家看看》等。此外，他们也学会了演奏一些 20 世纪的民族器乐作品，如《喜洋洋》、《步步高》和《江河水》。

音乐家们常把“南乐”的曲目和流行歌曲一个个地联缀起来组成一个套曲，但从不把京音乐的曲牌和“南乐”曲牌或流行歌曲连在一起演奏。

五、数字和象征意义

汉文文献中对“音乐”一词最早的记载见于《吕氏春秋·大乐》:“音乐之所由来者久矣:生于度量,本于太一。太一出两仪,两仪出阴阳。阴阳变化,一上一下,合而成章。”这段文字说明我们的祖先在2000多年前便把音乐与数以及《易经》联系在一起。根据我的调查,北辛庄音乐会的许多方面都和《易经》中的数字有关。为了说明这个问题,我们先来看一看《易经》中的数字。

《易经》中说:“易有太极,是生两仪,两仪生四象,四象生八卦。”“天数五,地数五,五位相得而各有合。”(《系词上》)“易六画而成卦。”(《说卦》)据此,二(两仪)、四(四象)、五(天数和地数)、六(每卦的爻数)、八(卦数)这几个数字非常重要。这些数字在中国人看来具有象征意义,如我们平常所说的“六六大顺”,实际上就和《易经》有关,出自《说卦》中“坤,顺也”的说法。我以为,这些数字也对我国传统音乐有极大的影响,如梆子腔中的二六板、二八板以及器乐曲中的《八板》,其结构归根结底都与这些数字有关。[①]

“二”象征阴阳两仪,北辛庄音乐会在演奏京音乐时,每种旋律乐器(云锣、管子、笛子、笙)都用两件,便用来象征阴阳。另,与中国其他传统音乐作品一样,京音乐用的不同的拍子也和这一观念有关,一板一眼可看作是一阴一阳,一板三眼是一板一眼的变化形式,有板无眼中的板可分为“红板”、“黑板”两个部分,也和一阴一阳的观念相对应。

演奏京音乐,常用八件旋律乐器和铛子、鼓、钹、铙、镲五种打击乐器,音乐会的会员周文竹认为,八件旋律乐器用来象征阴阳八卦,而五种打击乐器则象征五行。

“四”是四象的象征。音乐会的许多方面都和“四”有关,如有四种旋律乐器,用四种不同的板式,每首套曲包括四个部分,可演奏正调、背调、凡调、小工调等四种调。一些用工尺谱字命名的曲牌,如【合四牌】、【四上牌】、【四六板】等,曲名中总少不了“四”字。
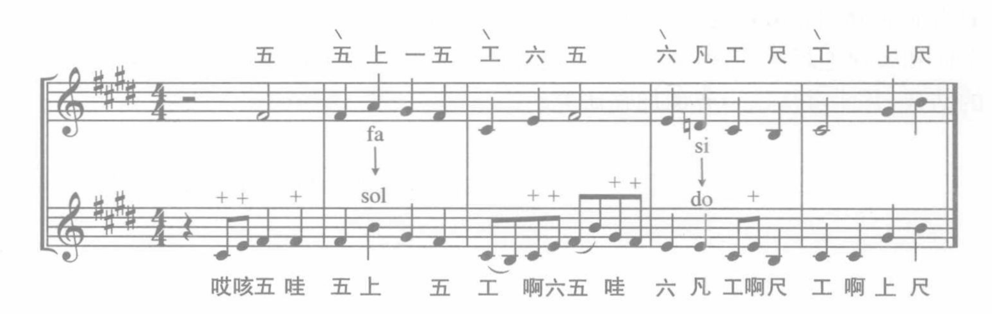
“五”代表五行,是阴阳五行学中一个重要的数字。除用五种打击乐器以象征五行之外,京音乐中的许多曲牌从谱子上看是七声音阶的,但北辛庄的音乐家们在演唱和演奏时却把它们唱、奏成五声音阶的。谱例一第一行是京音乐曲牌《雁过南楼》的原谱,第二行则是音乐会会员连奎的演唱谱,音乐会是在这一演唱谱的基础上进行演奏的。注意在第二小节中,“上”字(Fa)被唱成了“尺”(Sol)字的音高,在第四小节,“凡”(降Si)字被唱成了“六”(Do)字的音高。据连奎讲,达光教他们时就要求他们“逢上唱尺”、“逢凡奏六”,即用“徵”代替“和”,用“宫”代替“闰”。有人

---

① 见拙作《八板及其形式美》,载《中国音乐》,1981年第2期。

以为这种用五声音阶代替七声音阶的做法是由于音乐会所用云锣缺少某些七声音阶的音，但【雁过南楼】这支曲牌是用正调（即 E 调）演奏的，在北辛庄音乐会的云锣上，“上”和“凡”两个音高是可以奏出的。① 所以我以为用五声音阶代替七声音阶不一定是由于云锣缺音，而因为要强调“五”，用“五”来取代“七”，归根结底还是受《易经》和阴阳五行学说影响的结果。

谱例一②



“六”是重卦所包括的爻数，中国人相信它是一个吉祥的数字。六也是中国传统音乐中的一个很重要的数字，在北辛庄音乐的曲目中，六也是一个重要数字。如《八谱》便有六个句，每一首长法器都包括六段。

“八”是卦的象征，在北辛庄音乐会中也是一个极为重要的数字。如用八件旋律乐器，有不少乐曲有八句等等。

六十四是和八相关的一个数字，八八六十四卦，它是《易经》的总卦数。曾侯乙墓出土的编钟由六十四个钟组成，说明在春秋时代，《易经》对中国音乐的实践已有影响。京音乐中《八谱》便有六十四板。从上述事实来看，被称为儒家“群经之首”的《易经》和礼乐思想一样，直到今天对中国传统音乐仍然有很深的影响。

小　　结

从汉武帝“独尊儒术”到五四运动“打倒孔家店”的 2000 多年中，儒家思想一直是中国的统治思想，它对中国文化的影响不但十分全面、极为深刻，也是无处不在的。从对北辛庄音乐会及其音乐的研究看来，儒家礼乐思想对人们的音乐观、对音乐功能的认识和对不同音乐的评价有十分重要的影响，而作为儒家“群经之首”的

---

① 京音乐用清商音阶，北辛庄音乐会所用的云锣音列为 a^1、b^1、$\natural c^2$、d^2、e^2、$\natural f^2$、$\natural g^2$、a^2、b^2 和 $\natural c^3$ 正好可以演奏以 E 为基础的清商音阶。

② 谱中的连线表示“摇声”，即一个谱字演唱、演奏时音高上有所变化；“+”号表示“阿口”，即在基本谱字上所加的“花”。

《易经》则对乐队构成、曲式结构、音阶的采用等技术理论方面有很深的影响。尤其值得令人深思的是,一个演奏佛教京音乐为主的音乐会,在各方面竟会受到儒家思想如此深刻的影响。

因为20世纪儒家思想在中国曾受到过激烈的批判,所以中国音乐学界在上一个世纪研究各类传统音乐时,不大注意分析其中儒家思想的影响。通过对北辛庄音乐会的调查,笔者认识到,从儒家思想入手是中国传统音乐研究的一个不可缺少的组成部分和非常重要的方面,只有通过这个角度去研究中国传统音乐,才能比较全面和客观地理解和认识它。我们应对儒家思想在中国传统音乐中的影响有充分的估计,并注意从这一方面加强研究。

(原载《中国音乐》,2003年第1期)

青城山道教科仪演礼程序与音乐安排

甘绍成

引　言

青城山是道教名山，保留着大量的道教科仪和音乐，品种之全，名目之多，内容之繁，实属罕见。以往青城山周围一带市、县道教宫观、坛门使用过的道教科仪（仪式）大约有三百余种，现在至少也有三四十种。根据演礼内容、用途和使用仪式书籍的不同，大体可分为：

1. 经仪，道众在日常活动、节日以及其他不定时的法事活动期间为修炼自身和向信众宣传教义而举行的诵经仪式。常用的有《早坛功课经》、《晚坛功课经》、《三元真经》、《北斗真经》、《十王真经》等。

2. 忏仪，节日以及其他不定时的法事活动期间替自己和别人忏悔罪孽时举行的拜忏仪式。常用的有《天官法忏》、《地官法忏》、《水官法忏》、《慈航宝忏》、《十王法忏》等。

3. 斋仪，节日以及其他不定时的法事活动期间为孝众超荐亡灵而举行的修斋仪式。常用的有《荐亡科仪》、《转咒科仪》、《铁罐斛食》、《铁罐施食》、《救苦正朝》等。

4. 醮仪，节日以及其他不定时的法事活动期间为信众祈福禳灾时举行的建醮仪式。常用的有《开坛启师》、《静斗燃灯》、《朝真礼斗》、《贡祀诸天》、《玉帝正朝》等。

演礼程序不仅涉及到仪式节次——仪节，而且涉及到大量的音乐曲目和说文、念白，可谓“缺一不可”。据演礼方式的不同，可分为：

1. 行坛类仪节：出户、登坛、下坛、绕坛、催班、排班、序立、升座、下座、卸衣等。

2. 礼拜类仪节：顶礼、三礼、作揖、拜天尊、转天尊、回向、皈依、发愿等。

3. 献供类仪节：献茶、献酒、献食、三献、上香、复炉、燃灯等。

4. 启请类仪节：启圣、请召（又称"遣关"）、召请、迎驾、安灵、送亡等。

5. 念诵类仪节：称念、三称、念经、拜忏、诵咒（又称"念咒"）、礼诰（又称"诵诰"）等。

6. 宣说类仪节：宣疏、宣表、宣牒、宣符、秉职（又称"禀职"、"具职"）、说文等。

7. 唱奏类仪节：起赞（又称"起韵"）、举赞（又称"唱韵"、"赞韵"等）、礼忏、奏乐（又称"运乐"）、鸣金、发鼓、振铃、击磬等。

8. 焚化类仪节：焚疏、焚表、送化、化符、化衣、化帛、化财、化钱等。

9. 行法类仪节：踏罡步斗、洒净、存想、掐诀、书讳、画符、结印、叩齿等。

使用的音乐包括声乐和器乐。声乐类可分为三种体裁：

1. 韵曲，又称"赞"、"韵"等。特点是：旋律性强，调式、调性明确，曲调起伏较大，结构独立完整，采用咏唱形式演唱。常用曲目有《大赞》、《小赞》、《澄清韵》、《步虚韵》、《跑马韵》等。根据曲调来源和风格，又分为北韵和广成韵等。

2. 吟诵曲，亦称"吟诵调"。属吟唱型。特点是在语言声调基础上，旋律有不同程度的夸张和衍生，音阶形式较完整，调式调性明确，结构大体独立，以吟唱形式演唱，是介乎于韵曲和朗诵曲之间的声乐曲。根据演唱用途，又分为请圣曲（俗称"请圣板"）、文书调、叹文曲、诰文曲和忏文曲等。

3. 朗诵曲，亦称"朗诵调"。属朗诵型。特点是完全按照语言声调高低对个别音节进行适当夸张，在木鱼的伴奏下作有节奏的念唱，调式调性不明确，音阶形式不完整（仅限于三声音列），结构缺乏独立性，速度往往由慢渐快，节奏紧促，大多为一字一拍，采用念唱形式演唱。根据演唱用途的不同，朗诵曲又分为经文曲、咒语曲等。

器乐类主要为合奏形式，可分为六种体裁：

1. 笛子曲牌，笛子为主奏乐器，配以铛子、铰子、二星、引磬、碰铃、木鱼、堂鼓等打击乐器。常用的曲目有【小开门】、【汉东山】、【柳青娘】等。

2. 胡琴曲牌，拉弦乐器胡琴（川胡或盖板子）为主奏乐器，所配打击乐器与上相同。曲目与笛子曲牌相同，常用曲目有【小开门】、【汉东山】等。

3. 唢呐曲牌，唢呐为主奏乐器，配以大锣、小锣、马锣、大钹、板鼓、堂鼓等打击乐器。曲目既有属于单牌体的【懒画眉】、【小桃红】、【画眉序】等，也有属于套牌体的【粉蝶儿】、【醉花阴】、【拾牌名】、【大环柱】（简称"粉、醉、拾、柱"）等。

4. 铛铰牌子，铛子、铰子为主奏乐器，配以二星、引磬、碰铃、木鱼、堂鼓（或引鼓）等打击乐器。常用曲目有【起板】、【过板】、【收板】、【朝山会】等。

5. 法器牌子，采用殿堂内很少移动的法器如报钟、朝鼓、大吊铃、大磬、小磬、大木鱼（有时也加引磬）等。曲目虽少，但很有宗教色彩。曲目有采用引磬、吊铃、朝鼓合奏的【老四槌】；采用报钟、朝鼓轮奏或小磬、大磬、大木鱼合奏的【起三落四滚五槌】。

6. 锣鼓牌子，由大锣、小锣、马锣、大钹、板鼓、堂鼓等打击乐器合奏。曲目既

有属于单牌体的【起幕锣鼓】、【长槌】、【鬼挑担】，也有套牌体的牌鼓类曲牌【一封书】、【老牌鼓】、【三五七】。

上述音乐分属于青城山周围道教宫观、坛门的静坛和行坛两大道派。静坛派使用的音乐属于全真道系统，演唱经韵以北韵为主，曲牌以细乐中的笛子曲牌、铛铰牌子为主，风格古朴、淡雅，宗教气氛浓厚，具有明显的道观色彩。行坛派使用的音乐属于民间火居道系统，演唱经韵以广成韵为主，以大乐中的唢呐曲牌、锣鼓牌子为主，风格粗犷，具有民间色彩。本文着重介绍静坛派科仪与音乐。

据实地考察和案头分析，道教科仪的演礼程序与音乐安排大多有书为据，无论经仪、忏仪、斋仪和醮仪，演礼时都有与之相配的经书、忏书、斋书和醮书，即道士所说的"照本宣科"或"依科阐教"。仪式书籍中，大多对科仪的演礼程序与音乐安排作出了或多或少的规定，以文字形式标注书中，主坛人员（主经、主忏或高功）据书规定进行演礼。

一、经仪的演礼程序与音乐安排

一、演礼程序

经仪如《早坛功课经》、《晚坛功课经》、《三元真经》、《北斗真经》、《十王真经》等，演礼程序按《早坛功课经》的程序进行，只因所用经仪名目的不同，包含的仪节有所增减。各道观的《早坛功课经》包括以下仪节：

催班→云集更衣→排班出户→登坛→分班三礼→序立起赞→奏乐→举天尊→提纲→举赞→奏乐→诵咒→念经→礼诰→奏乐→转天尊→奏乐→回坛上香跪韵→奏乐→拜忏→发愿→奏乐→举赞→诵咒→称念→宣文→回向皈依→三礼→下坛→入户卸衣

上述仪节大体可分为三个阶段：出户阶段（"催班"至"排班出户"）、开坛阶段（"登坛"至"回向皈依"）、下坛阶段（"三礼"至"入户卸衣"）

二、音乐安排

尽管各种经仪在演礼程序上大体遵循以上的程序，但曲目安排上却并不完全相同。兹列表比较三部经仪的演礼程序和音乐安排：

表 1

1. 早坛功课经		2. 晚坛功课经		3. 三元真经	
仪节名目	音乐安排	仪节名目	音乐安排	仪节名目	音乐安排
催班	钟鼓奏法器牌子《起三落园滚五橱》或《三通鼓》为号	催班	钟，鼓奏法器牌子《起三落园滚五橱》或《三通鼓》为号	催班	钟，鼓奏法器牌子《起三落园滚五橱》或《三通鼓》为号

(续表)

1. 早坛功课经		2. 晚坛功课经		3. 三元真经	
仪节名目	音乐安排	仪节名目	音乐安排	仪节名目	音乐安排
云集更衣	无	云集更衣	无	云集更衣	无
排班出户	引磬三步一敲为号	排班出户	引磬三步一敲为号	排班出户	引磬三步一敲为号
登坛	引磬三步一敲为号	登坛	引磬三步一敲为号	登坛	引磬三步一敲为号
分班三礼	奏法器牌子《老四槌》《起三落四滚五槌》	分班三礼	奏法器牌子《老四槌》《起三落四滚五槌》	分班三礼	奏法器牌子《老四槌》、《起三落四滚五槌》
序立起赞	咏唱韵曲《澄清韵》	序立起赞	歌唱韵曲《步虚韵》	序立起赞	咏唱韵曲《风交雪》
奏乐	奏铛铰牌子《齐头子》作过渡	奏乐	奏铛铰牌子《齐头子》作过渡	奏乐	奏铛铰牌子《齐头子》作过渡
举天尊	咏唱韵曲"大罗三宝天尊"	举天尊	歌唱韵曲《举天尊》"太乙救苦天尊"	举天尊	咏唱韵曲《举天尊》"三元融赦罪天尊"
提纲	咏唱韵曲《题纲》	提纲	咏唱韵曲《题纲》	提纲	咏唱韵曲《题纲》
举赞	咏唱韵曲《吊挂》《大启请》《小启请》	举赞	咏唱韵曲《下水船》、《干倒拐》	举赞	咏唱韵曲《仙家乐》《一炷真香》《小启请》
奏乐	奏铛铰牌子《齐头子》作过渡	奏乐	奏铛铰牌子《齐头子》作过渡	奏乐	奏铛铰牌子《齐头子》作过渡
诵咒	念唱咒语曲《净心神咒》《净口冲咒》、《净身神咒》《安土地神咒》《净天地解秽咒》《祝香咒》《金光神咒》《开经幺蕴咒》	诵咒	念唱咒语曲《开经幺蕴咒》(又称《开经偈》)	诵咒	念唱咒浯曲《净心神咒》《净口神咒》、《净身神咒》《安土地神咒》《净天地解秽咒》《开经玄蕴咒》
念经	念唱经史曲《清静经》《消灾护命经》《禳灾度厄经》《玉皇心印经》	念经	念唱经史曲《救苦经》《生天得道经》《解冤拔罪经》	举赞	咏唱韵曲《三官颂》

（续表）

1. 早坛功课经		2. 晚坛功课经		3. 三元真经	
仪节名目	音乐安排	仪节名目	音乐安排	仪节名目	音乐安排
奏乐	奏铛铰牌子《齐头子》作过渡	奏乐	奏铛铰牌子《齐头子》作过渡	奏乐	奏铛铰牌子《齐头子》作过渡
礼诰	吟唱诰文曲《玉清诰》《上清诰》《太清诰》《弥罗诰》《天皇诰》《星主诰》《后土诰》《神霄诰》《北五祖诰》《南五祖诰》《七真诰》《普化诰》	礼诰	吟唱诰文曲《斗姥诰》《三官诰》《玄天诰》《天师诰》《吕祖诰》《萨真君诰》《王灵官诰》《求苦诰》	礼皓	吟唱诰文曲《上元天官宝诰》《中元地官宝诰》《下元水官宝诰》《火官宝诰》
				念经	念唱经文曲《消灾延生保命经》
				礼诰	吟唱诰文曲《三官总诰》
奏乐	奏铛铰牌子《齐头子》作过渡	奏乐	奏铛铰牌子《齐头子》作过渡	奏乐	奏铛铰牌子《齐头子》作过渡
转天尊	咏唱韵曲《天尊板》"雷声普化天尊"	转天尊	咏唱韵曲《天尊板》"太乙救苦天尊"	无	无
奏乐	奏铛铰牌子《齐头子》作过渡	奏乐	奏铛铰牌子《齐头子》作过渡	奏乐	奏铛铰牌子《齐头子》作过渡
回坛上香跪韵	咏唱韵曲《中堂赞》	回坛上香跪韵	咏唱韵曲《反八天》	无	无
奏乐	奏铛铰牌子《齐头子》作过渡	奏乐	奏铛铰牌子《齐头子》作过渡	奏乐	奏铛铰牌子《齐头子》作过渡
拜忏	吟唱忏文曲《邱祖忏文》	礼诰	吟唱诰文曲《报恩诰》	无	无
发愿	念唱经文曲《二十四愿》	发愿	念唱经文曲《二十四愿》	发愿	念唱经文曲《二十四愿》
奏乐	奏铛铰牌子《齐头子》作过渡	奏乐	奏铛铰牌子《齐头子》作过渡	奏乐	奏铛铰牌子《齐头子》作过渡

(续表)

1. 早坛功课经		2. 晚坛功课经		3. 三元真经	
仪节名目	音乐安排	仪节名目	音乐安排	仪节名目	音乐安排
举赞	咏唱韵曲《小赞》“诵经功德”	举赞	咏唱韵曲《小赞》“青华教主”	无	无
诵咒	念唱咒语曲《灵官神咒》	无	无	无	无
称念	念唱“常清常静天尊”	无	无	称念	念唱“三元赦罪天尊”
宣文	吟唱一段愿文	宣文	吟唱一段愿文	无	无
回向皈依	咏唱韵曲《三皈依》	回向皈依	咏唱韵曲《三皈依》	回向皈依	咏唱韵曲《三皈依》或《三元大赞》《三尊赞》《焚化赞》
三礼	奏法器牌子《老四槌》	三礼	奏法器牌子《老四槌》	三礼	奏法器牌子《老四槌》
下坛	引磬三步一敲为号	下坛	引磬三步一敲为号	下坛	引磬三步一敲为号
入户卸衣	引磬三步一敲为号	入户卸衣	引磬三步一敲为号	入户卸衣	引磬三步一敲为号

三部经仪《早坛功课经》、《晚坛功课经》、《三元真经》，虽名称内容不同，但演礼程序、使用仪节和音乐体裁却大体一致。“出户”和“下坛”使用的仪节名目、音乐体裁和安排曲目完全一致；“开坛”程序和使用仪节，亦大体一致，只是音乐体裁和曲目安排上还存在以下情况：

1. 部分“同仪同名同曲”、“登坛”、“分班三礼”、“奏乐”属此类。

2. 部分“同仪同名同词同曲”，“提纲”、“诵咒”、“转天尊”、“回向皈依”等仪节属此类。

3. 部分“同仪同名异词同曲”,“举天尊”属此类。

4. 部分“同仪异名异词同曲”,“念经”、“礼诰”、“发愿”、“开坛阶段”结束“举赞”属此类。

5. 部分“同仪异名异词异曲”,“序立起赞”、“回坛上香跪韵”、“开坛阶段”紧接“提纲”的“举赞”属此类。其余则为“异仪异名异词异曲”。

尽管演礼程序和音乐安排因科仪内容的多寡在开坛阶段存在差异,但总体上是共性大于个性。若将经仪程序加以简化,可以明显看出,音乐安排顺序上大体形成以下程式:

奏乐(出户阶段演奏的器乐曲牌)→起赞(开坛之初咏唱的第一首韵曲)→二举赞(开坛“起赞”之后接唱的韵曲)→诵咒(开坛中间“诵咒”时念唱的同名咒语曲)→念经(开坛“诵咒”之后念唱的异名经文曲)→礼诰(开坛“念经”之后吟唱的异名诰文曲)→三举赞(开坛“礼诰”之后接唱的韵曲)→四举赞(开坛“发愿”之后接唱的韵曲)→收赞(开坛结束“回向皈依”时咏唱的最后一首韵曲)→奏乐(下坛阶段演奏的器乐曲牌)

应当说,这是所有经仪在音乐安排上的一个共性。有所不同的是,各经仪在“开坛阶段”的上述音乐安排之间,通常会分别插入一些过渡性的器乐曲(如铛铰牌子《收板》)、韵曲(如《举天尊》、《提纲》、《天尊板》)及个别忏文曲(如《邱祖忏文》)、诰文曲(如《报恩诰》和经文曲(如《二十四愿》)。

二、忏仪的演礼程序与音乐安排

一、演礼程序

忏仪如《天官法忏》、《地官法忏》、《水官法忏》、《东岳法忏》、《十王法忏》等,演礼程序大体按《天官法忏》进行。以《天官法忏》为例,程序包括以下仪节:

催班→云集更衣→排班出户→登坛→分班三礼→序立起赞→举天尊→诵咒→宣文→启圣→礼忏(一)→举赞→礼诰→念经→礼忏(二)→念经→回向皈依→三称→三礼→下坛→入户卸衣

仪节可分三个阶段:出户阶段(“催班”至“排班出户”)→开坛阶段(“登坛”至“三称”)→下坛阶段(“三礼”至“入户卸衣”)

二、音乐安排

忏仪的整个演礼程序和音乐安排,“出户”(催班、云集更衣、排班出户)和“下坛”(三礼、下坛、入户卸衣)与经仪相同,“开坛”却与经仪不尽相同。主要表现在:

1. 演礼仪节有所增删,增加了“启圣”、“礼忏”、“三称”仪节;减少了“提纲”、“转天尊”、“回坛上香跪韵”、“拜忏”、“发愿”、“称念”。

2. 曲目有相应改变。兹列表比较三部忏仪:

表 2

1. 天官法杆		2. 地官法杆		3. 水官法杆	
仪节名目	音乐安排	仪节名目	音乐安排	仪节名目	音乐安排
催班	钟、鼓奏法器牌子《起三落四滚五槌》或《三通鼓》为号	催班	钟、鼓奏法器牌子《起三落四滚五槌》或《三通鼓》为号	催班	钟、鼓奏法器牌子《起三落四滚五槌》或《三通鼓》为号
云集更衣	无	云集更衣	无	云集更衣	无
排班出户	引磬三步一敲为号	排班出户	引磬三步一敲为号	排班出户	引磬三步一敲为号
登坛	引磬三步一敲为号	登坛	引磬三步一敲为号	登坛	引磬三步一敲为号
分班三礼	奏法器牌子《老四槌》《起三落四滚五槌》	分班三礼	奏法器牌子《老四槌》、《起三落四滚五槌》	分班三礼	奏法器牌子《老四槌》、《起三落四滚五槌》
序立起赞	咏唱韵曲《首赞》"瞻仰云台无上天"	序立起赞	咏唱韵曲《首赞》"瞻仰云台无上天"	序立起赞	咏唱韵曲《首赞》"瞻仰云台无上天"
举天尊	咏唱韵曲《举天尊》"太上三元灵感大天尊"	举天尊	咏唱韵曲《举天尊》"太上三元灵感大天尊"	举天尊	咏唱韵曲《举天尊》"太上三元灵感大天尊"
通咒	念唱咒语曲《净心神咒》、《净口神咒》、《净身神咒》、《安土地神咒》、《净天地神咒》、《金光神咒》、《祝香咒》	诵咒	念唱咒语曲《净心神咒》、《净口神咒》、《净身神咒》、《安土地神咒》、《净天地神咒》、《金光神咒》、《祝香咒》	诵咒	念唱咒语曲《净心神咒》、《净口神咒》、《净身神咒》、《安土地神咒》、《净天地神咒》、《金光神咒》、《祝香咒》
宣文	吟唱叹文曲或说一段《香文》	宣文	吟唱叹文曲或说一段《香文》	宣文	吟唱叹文曲或说一段《香文》
启圣	念"诸神圣号"	启圣	念"诸神圣号"	启圣	念"诸神圣号"
礼忏(一)	咏唱韵曲《朝礼三宝》	礼忏(一)	咏唱韵曲《朝礼三宝》	礼忏(一)	咏唱韵曲《朝礼三宝》
举赞	咏唱韵曲《赞》"紫微宫阙树崇隆"	举赞	咏唱韵曲《赞》"清虚敕赦降尘衮"	举赞	咏唱韵曲《赞》"阳台神通遍大千"
礼诰	吟唱诗文曲《上元天官宝诰》	礼诰	吟唱诰文曲《中元地官宝诰》	礼诰	吟唱诰文曲《下元水官宝诰》

（续表）

1. 天官法杆		2. 地官法杆		3. 水官法杆	
仪节名目	音乐安排	仪节名目	音乐安排	仪节名目	音乐安排
念经	念唱一段经文曲	念经	念唱一段经文曲	念经	念唱一段经文曲
礼忏(二)	咏唱韵曲《朝礼圣号》	礼忏(二)	咏唱韵曲《朝礼圣号》	礼忏(二)	咏唱韵曲《朝礼圣号》
念经	念唱一段经文曲	念经	念唱一段经文曲	念经	念唱一段经文曲
回向皈依	咏唱韵曲《收赞》"天尊说法利无边"	回向皈依	咏唱韵曲《收赞》"天尊说法振群生"	回向皈依	咏唱韵曲《收赞》"天尊解厄救沉灾"
三称	念唱"上元九炁赐福大天尊"三遍	三称	念唱"中元七炁赦罪大天尊"三遍	三称	念唱"下元五炁解厄大天尊"三遍
三礼	奏法器牌子《老四椭》	三礼	奏法器牌子《老四槌》	三礼	奏法器牌子《老四槌》
下坛	引磬三步一敲为号	下坛	引磬三步一敲为号	下坛	引磬三步一敲为号
入户卸衣	引磬三步一敲为号	入户卸衣	引磬三步一敲为号	入户卸衣	引磬三步一敲为号

三部忏仪《天官法忏》、《地官法忏》、《水官法忏》，虽名称和内容不同，但演礼程序、使用仪节和音乐体裁大体一致。"出户"和"下坛"使用仪节名目和音乐体裁，安排曲目，完全一致；"开坛"程序，使用仪节和音乐体裁也一致，只在曲目安排上存在着类似经仪的情况：

1. 有的部分为"同仪同名同词同曲"，如"序立起赞"、"举天尊"、"诵咒"、"礼忏(一)"，属此类。

2. 有的部分为"同仪同名异词同曲"，如"宣文"、"礼忏(二)"、"举赞"、"回向皈依"、"三称"，属此类。

3. 有的部分为"同仪异名异词同曲"，如"礼诰"，属此类。

尽管忏仪程序与音乐安排上完全一致，仍有个别不同名称的忏仪，如《慈航宝忏》程序和排乐，与之不尽一致。该忏仪程序包括以下仪节：

催班→云集更衣→排班出户→登坛→分班三礼→序立起赞→举天尊→诵咒→宣文→启圣→拜请→礼诰→礼忏→举赞→礼诰→礼忏→举赞→礼诰→礼忏→发愿→回向皈依→三称→三礼→下坛→入户卸衣

与前三种忏仪比较可知，该忏仪不同的是，“开坛”插入了“拜请”和“发愿”，“礼忏”、“礼诰”仪节在次序上作了颠倒并重复使用。尽管忏仪程序都会存在或多或少的差异，但从总体上共性仍大于个性。若将忏仪程序加以简化，音乐安排形成以下程式：

奏乐(出户阶段演奏的器乐曲牌)→起赞(开坛之初咏唱的第一首韵曲)→诵咒(开坛“诵咒”时念唱的同名咒语曲)→宣文(开坛“宣文”时吟唱的叹文曲)→一礼忏(开坛第一次“礼忏”时咏唱的韵曲)→举赞(开坛第一次“礼忏”之后接唱的韵曲)→礼诰(开坛中间“礼诰”时吟唱的异名诰文曲)→二礼忏(开坛第二次“礼忏”时咏唱的韵曲)→收赞(开坛结束“回向皈依”时咏唱的最后一首韵曲)→奏乐(“下坛阶段”演奏的器乐曲牌)

上述音乐安排之间，也会或多或少地插入一些带有过渡性的曲目，只不过所有忏仪的音乐安排均大体定位于上述程式。这与经仪的情况相类似。

三、斋仪的演礼程序与音乐安排

一、演礼程序

与经仪和忏仪相比，斋仪如《荐亡科仪》、《转咒科仪》、《铁罐斛食》、《铁罐施食》、《救苦正朝》等，演礼程序往往因时间长短、内容多寡而存在较大区别。时间半个小时左右的斋仪如《荐亡科仪》程序包括以下仪节：

催班→云集更衣→排班出户→登坛→行三跪九叩礼→说文→奏乐→起赞→奏乐→启圣→奏乐→念经→奏乐→说文→奏乐→举赞→奏乐→说文→宣符→焚化→礼诰→奏乐→说文→回向皈依→三礼→下坛→入户卸衣

时间在1个小时左右的斋仪如《转咒科仪》，程序包括以下仪节：

催班→云集更衣→排班出户→登坛→说文→上香→行三跪九叩礼→说文→起赞→举天尊→举赞→说文→礼诰(或念经、诵咒)→说文→转天尊→念经→举赞→说文→转天尊→念经→举赞→说文→转天尊→念经→举赞→说文→宣符→焚化→说文→称念→回向皈依→三礼→下坛→入户卸衣

时间在2个小时左右的斋仪如《铁罐斛食》，程序包括以下仪节：

催班→云集更衣→排班出户→登坛→上香参鬼王→起赞→鸣金鼓→说文→升座→举赞→戴冠→说文→举赞→启圣→宣疏→念经→画符→行令→发路炬→说文→画符→焚化→举赞→诵咒→说文→举赞→发路烛破狱→击尺秘咒→运讳捏诀→说文→召请→说文→礼诰→说文→宣符→说文→化食秘咒→说文→施食→说文→念经→举赞→说文→宣规戒→宣符→焚化→举赞→说文→诵咒→宣召→宣关→焚化→诵咒→书讳→捏诀→存神→说文→举赞→说文→称念→下座回谢→回向皈依→说文→三礼→下坛→入户卸衣

时间在5个小时左右的斋仪如《铁罐施食》，程序更为复杂，仪节名目约有百

项。如果化繁为简,大体分为“出户、开坛、结束”三阶段。“登坛”前为“出户阶段”,“回向皈依”前为“开坛阶段”,此后为“下坛阶段”。“出户”和“下坛”仍与经仪和忏仪相同,“开坛”则与之有或多或少的区别,主要表现在:

1. 演礼仪节有所增加,新出现了像“说文”、“宣符”、“焚化”以及《铁罐斛食》科仪中一些与法术内容相关的仪节。

2. 使用的音乐体裁和曲目有新的变化(见后表)。以上列举的几部斋仪的演礼程序来看,尽管使用的仪节在整个科仪的“开坛阶段”,因时间长短、内容多寡有所区别,总体上来看共性仍大于个性。若将斋仪加以简化,大体形成以下程式:

出户→登坛→行三跪九叩礼→说文→起赞→举赞→宣符→焚化→回向皈依→下坛

二、音乐安排

综观斋仪的演礼程序,除前后阶段大体相似外,“开坛”存在较大差异。主要体现在,凡时间较短、内容较少的斋仪如《荐亡科仪》等,程序较简略,仪节和使用曲目也就较少;凡时间较长、内容较多的斋仪如《铁罐斛食》等,程序较复杂,仪节和曲目也就较多。斋仪在“开坛”的音乐安排上存在较大差异。仅举二部斋仪作一比较:

表 3

1. 荐亡科仪		2. 转咒科仪	
仪节	音乐安排	仪节	音乐安排
催班	堂鼓奏《三通鼓》为号	催班	堂鼓奏《三通鼓》为号
云集更衣	无	云集更衣	无
排班出户	引磬三步一敲为号	排班出户	引磬三步一敲为号
登坛	引磬一步一敲为号	登坛	引磬一步一敲为号
行三跪九叩礼	奏笛子曲牌《汉东山》或《小开门》	说文	无
说文		上香	
奏乐	奏铛铰牌子《收板》	行三跪九叩礼	奏笛子曲牌《汉东山》或《小开门》
起赞	咏唱韵曲《下水船》	说文	无
奏乐	奏铛铰牌子《收板》	起赞	咏唱曲《步虚韵》
启圣	无	举天尊	咏唱韵曲《举天尊》“太乙救苦天尊”
奏乐	奏铛铰牌子《收板》	举赞	咏唱韵曲《下水船》或《幽冥韵》
念经	念唱经文曲《玉皇心印经》	说文	无
奏乐	奏铛铰牌子《收板》	礼诰	吟唱诰文曲《青华诰》

(续表)

1. 荐亡科仪		2. 转咒科仪	
仪节	音乐安排	仪节	音乐安排
说文	无	说文	无
奏乐	奏铛铰牌子《收板》	转天尊	咏唱韵曲《天尊板》“太乙救苦天尊圣号”
举赞	咏唱韵曲《阴小赞》	念经	念唱经文曲《敕苦经》
奏乐	奏铛铰牌子《收板》	举赞	咏唱韵曲《悲叹韵》
说文	无	说文	无
宣符	咏唱韵曲《宝箓符》	转天尊	咏唱韵曲《天尊板》“解冤拨罪天尊圣号”
焚化	无	念经	念唱《解冤拨罪经》
礼谱	念唱诰文曲《救苦诰》	举赞	咏唱韵曲《反八天》
奏乐	奏铛铰牌子《收板》	说文	无
回向扳依	咏唱韵曲《跑马韵》	转天尊	咏唱韵曲《天尊板》“生天得道天尊”
三礼	奏笛子曲牌《汉东山》或《小开门》	念经	念唱经文曲《生天得道经》
下坛	引磬三步一敲为号	举赞	咏唱韵曲《小赞》
入户卸衣	无	说文	无
		宣符	咏唱的曲《宝箓符》
		焚化	无
		说文	无
		称念	念“太乙救苦天尊”、“超凌仙界天尊”、“随愿往生天尊”
		回向皈依	咏唱韵曲《跑马韵》
		三礼	奏笛子曲牌《汉东山》或《小开门》
		下坛	引磬三步一敲为号
		入户卸衣	无

两部斋仪《荐亡科仪》、《转咒科仪》，尽管程序在整个科仪的“开坛”，因时间长短、内容多寡而有所区别，但总体上，音乐安排仍是共性大于个性。若加简化，音乐安排形成以下程式：

奏乐(出户和开坛阶段演奏的器乐曲牌)→起赞(开坛之初咏唱的第一首韵曲)→举赞(开坛中间阶段咏唱的若干不同韵曲)宣符(开坛中间阶段“宣符”时咏唱的韵曲)→收赞(开坛结束阶段“回向皈依”时咏唱的最后一首韵曲)→奏乐(“下坛阶段”演奏的器乐曲牌)

不同名目的斋仪在基本遵循上述音乐表演程式的其础上,往往会因时间长短、内容多寡或多或少地插入一些不同体裁的曲目,如韵曲、笛子曲牌、铛铰牌子、诰文曲、经文曲等。既有同仪同名同曲,也有同仪异名异曲,还有异仪异名异曲等。

四、醮仪的演礼程序与音乐安排

一、演礼程序

醮仪如《开坛启师》、《静斗燃灯》、《朝真礼斗》、《贡祀诸天》、《玉帝正朝》,与斋仪一样,程序也因内容多寡存在较大区别。半个小时左右的醮仪《朝真礼斗》包括以下仪节:

催班→云集更衣→排班出户→登坛→行三跪九叩礼→说文→奏乐→起赞→举天尊→举赞→奏乐→宣文→称念→礼诰→奏乐→喊礼→礼忏→奏乐→念经→奏乐→宣文→转天尊→奏乐→礼诰→称念→奏乐→拜斗解厄→奏乐→念经→奏乐→说文→奏乐→回向皈依→三礼→下坛

1个小时左右的醮仪如《静斗燃灯》,程序包括以下仪节:

登坛→分班序立→说文→上香→行三跪九叩礼→说文→奏乐→起赞→举天尊→奏乐→拜天尊→说文→举天尊→奏乐→诵咒→奏乐→举赞→奏乐→宣文→举赞→奏乐→具职启圣→宣疏→存想→喊礼→念经→奏乐→礼诰→奏乐→举赞→礼诰→诵咒→喊礼→礼忏→奏乐→礼诰→奏乐→焚化→回向皈依→三礼→下坛→入户卸衣

2个小时左右的醮仪《贡祀诸天》,程序包括以下仪节:

催班→云集更衣→排班出户→登坛→分班序立→说文→上香→行三跪九叩礼→说文→奏乐→起赞→奏乐→说文→奏乐→举赞→奏乐→说文→举天尊→奏乐→说文→三礼→说文→举天尊→说文→三礼→说文→举天尊→奏乐→说文→奏乐→举赞→说文→请召解秽→宣符→焚化→奏乐→说文→踏罡→诵咒→举天尊→奏乐→宣文→喊礼→奏乐→持烛→书讳→秘咒→奏乐→举天尊→宣文→礼忏→奏乐→礼诰→礼忏→诵咒→奏乐→礼诰→礼忏→诵咒→奏乐→礼诰→礼忏→诵咒→奏乐→礼诰→礼忏→诵咒→举天尊→奏乐→宣文→奏乐→举赞→具职启圣→奏乐→宣文→举赞→宣奏→喊礼→送化→说文→奏乐→回向皈依→回向谢神→三礼→下坛→入户卸衣

5个小时左右的醮仪《玉帝正朝》,程序更为复杂,使用仪节名目约有百项。化繁为简,可分为“出坛”、“开坛”、“结束”三阶段。“登坛”前为“出户”,“回向皈依”前

为“开坛”，此后为“下坛”。与斋仪程序和音乐安排相比，仍有许多共同点，如“出户”与“下坛”基本相同，“开坛”则与之有或多或少的区别，主要表现在：

1. 仪节名目有所增加，新出现了像“拜斗解厄”、“拜天尊”、“具职启圣”“宣疏”以及《贡祀诸天》科仪中一些与法术内容相关的仪节。

2. 使用的音乐体裁与曲目也有新的变化(见下表)。以上几部醮仪的演礼程序与斋仪一样，尽管仪节因时间长短、内容多寡而有所区别，总体上是共性也大于个性。若将醮仪程序加以简化，可明显看出演礼程序形成以下程式：

出户→登坛→行三跪九叩礼→说文→起赞→举赞→奏乐→具职启圣→宣文(文书)→焚化→回向皈依→下坛

二 音乐安排

醮仪与斋仪一样，除“出户”和“下坛”大体相似外，“开坛”存在较大差异。主要体现在，凡时间较短、内容较少的醮仪如《朝真礼斗》等，程序较简略，仪节和曲目相对较少；时间较长、内容较多的醮仪如《贡祀诸天》，程序复杂，仪节和曲目较多。仅举二部醮仪作一比较：

表 4

1. 朝真礼斗		2. 静斗燃灯	
仪节	音乐安排	仪节	音乐安排
催班	堂鼓奏《三通鼓》为号	催班	堂鼓奏《三通鼓》为号
云集更衣	无	云集更衣	无
排班出户	引磬三步一敲为号	排班出户	引磬三步一敲为号
登坛	奏笛子曲牌《汉东山》	登坛	引磬三步一敲为号
行三跪九叩礼	奏笛子曲牌《汉东山》	分班序立	无
说文	奏铛铰牌子《收板》断句	说文	奏铃鼓断句
奏乐	奏铛铰牌子《收板》	上香	奏笛子曲牌《汉东山》
起赞	咏唱韵曲《步虚韵》	行三跪九叩礼	奏笛子曲牌《汉东山》
举天尊	咏唱韵曲《举天尊》“七元解厄天尊”	说文	奏铛铰牌子《收板》断句
举赞	咏唱韵曲《倒卷帘》	奏乐	奏铛铰牌子《收板》
奏乐	奏铛铰牌子《收板》	起赞	咏唱韵曲《步虚韵》
宣文	吟唱《叹文曲》“洪惟天道崇高”	举天尊	咏唱韵曲《举天尊》“圆明道姥天尊”
称念	咏唱《天尊板》“七元解厄天尊”	奏乐	奏铛铰牌子《致板》
礼诰	吟唱诰文曲《斗姥诰》	拜天尊	咏唱韵曲《拜天尊》“玉皇赦罪天尊”，“圆明道姥天尊”，“十方教苦天尊”，“全真演教天尊”

（续表）

1. 朝真礼斗		2. 静斗燃灯	
仪节	音乐安排	仪节	音乐安排
奏乐	奏铛铰牌子《收板》	说文	无
威礼	吟唱“恭对斗坛，志心朝礼”	举天尊	咏唱韵曲《举天尊》神水荡秽天尊
礼拜	咏唱韵曲《朝礼七元尊号》	奏乐	奏铛铰牌子《收板》
奏乐	奏铛铰牌子《收板》	诵咒	念唱咒语曲《敕水神咒》《金光神咒》
念经	念唱一段经文曲	奏乐	奏铛铰牌子《收板》
奏乐	奏铛铰牌子《收板》	举赞	咏唱韵曲《威灵咒》
宣文	吟唱《偈文》	奏乐	奏铛铰牌子《收板》
称念	咏唱《天尊板》“圆明斗姥天尊”	宣文	吟唱《叹文曲》“伏以天高地卑”
称念	咏唱韵曲《天尊板》“消灾延寿大天尊”	只职启圣	吟唱《请圣曲》“伏以玉斗澄辉”
奏乐	奏铛铰牌子《收板》	宣疏	吟唱《文书调》“嗣教小兆”
拜斗解厄	咏唱韵曲《北斗七元真君解厄》	存想	无
奏乐	奏铛铰牌子《收板》	威礼	无
念经	念唱一段经文曲	念经	念唱经文曲《开经无上妙品灵章》
奏乐	奏铛铰牌子《收板》	奏乐	奏铛铰牌子《收板》
说文	无	礼诰	吟唱诰文曲《斗姥诰》
奏乐	奏铛铰牌子《收板》	念经	念唱经文曲《本命延生心经》
回向皈依	咏唱韵曲《四景赞》	奏乐	奏铛铰牌子《收板》
三礼	奏笛子曲牌《小开门》	举赞	咏唱韵曲《皈命先天雷祖帝》
下坛	敲引磬为号	礼诰	吟唱诰文曲《斗姥诰》
入户卸衣	无	诵咒	念咒语曲《北斗星咒》
		喊礼	咏唱“注想金容，朝礼圣号”
		礼忏	咏唱韵曲《朝礼圣号》
		奏乐	奏铛铰牌子《收板》
		礼诰	吟唱诰文曲《斗姥诰》

(续表)

1. 朝真礼斗		2. 静斗燃灯	
仪节	音乐安排	仪节	音乐安排
		奏乐	奏铛铰牌子《收板》
		焚化	无
		回向皈依	咏唱韵曲《四景赞》
		三礼	敲引磬为号
		下坛	无
		入户卸衣	无

两部醮仪《朝真礼斗》《静斗燃灯》，尽管程序在整个科仪的"开坛"，因时间长短、内容多寡而有所区别，总体上音乐安排仍是共性大于个性。若将简化，音乐安排形成如下程式：

奏乐(出户和开坛阶段演奏的器乐曲牌)→起赞(开坛之初咏唱的第一首韵曲)→举赞(开坛中间阶段咏唱的若干不同韵曲)奏乐(开坛中间阶段"具职启圣"前演奏的器乐曲牌)→具职启圣(开坛中间阶段"具职启圣"时吟唱的请圣曲)→宣文书(开坛中间阶段吟唱的文书调)→收赞(开坛结束阶段"回向皈依"时咏唱的最后一首韵曲)→奏乐(下坛结束阶段演奏的器乐曲牌或以引磬声作结)

不同名目的醮仪在基本遵循上述音乐表演程序的基础上，往往也会因时间长短，内容多寡而或多或少地插入一些不同体裁的曲目，如：韵曲、笛子曲牌、铛铰牌子、诰文曲、经文曲等。其中既有同仪同名同曲，也有同仪异名异曲，还有异仪异名异曲等。

结　　语

青城山道教科仪的演礼程序与音乐安排，往往因所用仪式类别的不同而有所区别。其中，经仪的演礼程序与音乐安排大体相似；忏仪的演礼程序与音乐安排大体相似；斋仪和醮仪的演礼程序与音乐安排亦大体相似，只是与经仪和忏仪有些不同的是，在整个科仪的"开坛阶段"，演礼程序和音乐安排通常有较大伸缩，往往根据演礼时间的长短和内容多寡来决定。值得说明的是，即便演礼程序与音乐安排大体相似的同一类科仪，如果该科仪本身反映的内容不同，所使用的音乐曲目也会有所区别。

尽管演礼程序与音乐安排有书为据，而且几乎所有经书、忏书都将演礼程序中使用的仪节名目和曲目标注详尽，但另外的一些斋书和醮书则并不尽然。笔者从

青城山使用的几十种斋醮科仪书籍中见到，除一部分如《转咒科仪》、《静斗燃灯》等的标注比较详尽外，很大部分则存在两种情况：

1. 有的科仪只标仪节名，不标曲名，如《铁罐斛食》、《贡祀诸天》。

2. 有的科仪虽标了仪节名和曲名，也只是标了主要项目，部分未标，如《开坛启师》、《日月正朝》等。此外，个别科仪如《荐亡科仪》则没有科书，演礼程序通常由主坛——高功凭经验掌握和控制，不受科书约束。

还需说明的是，即便标注比较详尽的经书、忏书和部分斋醮科书，也并不一定把所有程序和音乐安排一字不漏地标出。道士们举行仪式时自然会按约定俗成的定规来演礼。虽然科仪的演礼程序与音乐安排大多有书为据，但并不是所有科仪在演礼时都一成不变地严格按照仪式书籍中的规定“照本宣科”，而在实际运用中通常还要由道教主坛来掌握和安排整个科仪的演礼程序：或增减仪节项目和音乐项目，或更换曲目，这在实际演礼时都是允许的，并非过去人们所说的“不能随意更改”，而只能说是在大体“照本宣科”的基础上，所增减和更换的项目都应与内容相关，不能“阴阳颠倒”，把“为孝众超荐亡灵”时演唱的韵曲——阴韵用于“为信众祈福禳灾”的醮仪中演唱，或把“为信众祈福禳灾”时演唱的韵曲——阳韵用于“为孝众超荐亡灵”的斋仪中演唱。只要不乱套，科仪的演礼程序与音乐安排完全可以因时、因地、因人作出适当调整，以便留有余地。从上述现象中可以看到，青城山道教科仪在演礼程序与音乐安排上，既有它的严格性，也有它的随意性。总之，道教科仪和道教音乐的名目繁多、内容丰富、形式多样，演礼程序与音乐安排有自身规律，可以了解音乐与仪式之间的关系。

（原载《中国音乐学》，2003 年第 4 期）

道教音乐的内核、外缘及分层观

蒲亨强

一、问题的提出

宋代马端临在《文献通考》中评道教是“杂而多端”，意谓道教学术思想有很强的包容性，内涵十分丰富杂多，颇难用一家一派的评价标准去衡量，简单地定于一尊。此评注意到道教文化的复杂性，很有学术启迪意义。道教音乐研究中也有同样问题。在道乐研究的初期，不少研究者未注意道乐的复杂内涵，常简单化分析道乐现象，由此得出偏颇的结论。这样研究的结果，往往容易引起学者们的怀疑、困惑甚至思路的混乱。比如，曾有学者研究武当山道乐时，或认定其音乐风格是明快活泼，具有当地民间音乐色彩。或又认为其道乐风格悠缓平和、典雅静穆，具有超地域的宗教色彩。同一对象却出现两种截然不同的结论，问题出在什么地方？其实答案很简单，人们研究中尚未注意道乐整体构成的复杂性，仅依据局部的材料去分析，犹如盲人摸象，当然难免各陈其辞，得出不同结论了。评武当道乐风格为明快活泼者，依据的是武当周邻乡镇民间火居道的音乐，而评其风格平和典雅者，依据的是山上住观道音乐，两者本有很大的不同，而却由此得出整体结论，当然会引起歧见与困惑。这里我们不打算讨论武当道乐主体应以哪派为主，只是从中悟出一个原理，这就是，研究一地道乐现象时切莫简单地一概而论，而要注意到道乐内部的流派分野和差异。根据特定的对象、研究目的而确定所用的分析材料，才能得出符合实际的认识。之所以说这是一个原理，意谓此现象并不限于一时一地，而是在全国各地道乐中都普遍地存在。只因研究者一直未引起足够重视，以至简单片面研究之风愈演愈烈。特别是近年来随着道乐研究触角延伸到偏远山区乡镇的民间仪式领域，更多民俗化、地域化的仪式音乐也一股脑儿纳入道乐概念之中，而这些仪式

音乐其实多半是有其名目或观念而无其道乐之实，从音乐角度观之，完全是地域民间化的音乐，与正宗道乐相去甚远。如此将道乐外延无限扩大，必然无意义地平添道乐的复杂性，反而掩盖或模糊了道乐风格的本质特征，导致研究思路的混乱。

就此而言，在当前认真研究道乐系统构成的真实特点，理清其内部的层次差异，使研究对象更为精密，研究效率更高，仍具有重要的理论意义和现实意义。

本文的研究，首先确立三个基本观点：其一，道乐并非单一风格体系，而是雅与俗、宗教性与民间性、超地域性与地域性等多种不同风格的复合体；其二，在这系统中，各种风格类型既有相互联系的同一性，亦有相互区别的差异性，异同情况很复杂；其三，各种风格类型并非平列关系，而是有主次的，其本质属性变迁具有明显的层次结构。本文即根据这些观念，对道乐作出较精密的分类与界定，以便更合理地解释与研究道乐系统全貌及其不同的层次类型，对道乐现象得出更准确的的认识。

二、如何确认道乐的本质

既然认定道乐是复杂得多风格系统，并有主次之别，那么，何为道乐系统的主体及本质所在？根据什么条件去认定？这就是要解决的首要问题。这个问题涉及到我们研究道乐的目的与对象。我们首先要想清楚，为什么要研究道乐，研究它的什么内容最要紧？

笔者认为，道乐之能成为一种独立的音乐品种，关键在于它拥有一些同其他传统音乐品种相区别的特征，研究道乐，首先应研究这些区别性特点，以之作为确认道乐的参数。因此，道乐中具区别性的那些形式特征，正是其本质属性的载体，应作为研究的首要目标。

进一步要细究的是，道乐有哪些与其他传统音乐相区别的具体特征呢？经过多年研究经验的积累，笔者认为有以下几点可反映道乐的个性：其一，经韵旋律的超地域性和通用性，即道乐中有相当一部分歌曲能保持相同或相似形态而在全国各地通用的；其二，超地域的通用旋律还偏于南音性、古老性和宗教性等风格特色。这两点个性，应是道乐本质属性的体现，可作为划分道乐层次类型的基本依据。

三、道乐构架的层次系统

道教音乐因道派、生活与修行方式的不同而形成若干风格类型，以当今情况大致而论，主要有全真派的十方韵、地方韵、正一住观派道乐与正一火居派道乐等四大类型，它们共同构成了道乐的整体系统构架。虽然一般意义上它们都可称为道乐，但实际上在音乐形态风格方面存在不同程度甚至很明显的差异。因而必须作进一步的细致分类，方可见其整体面貌，识别其本质核心所在。
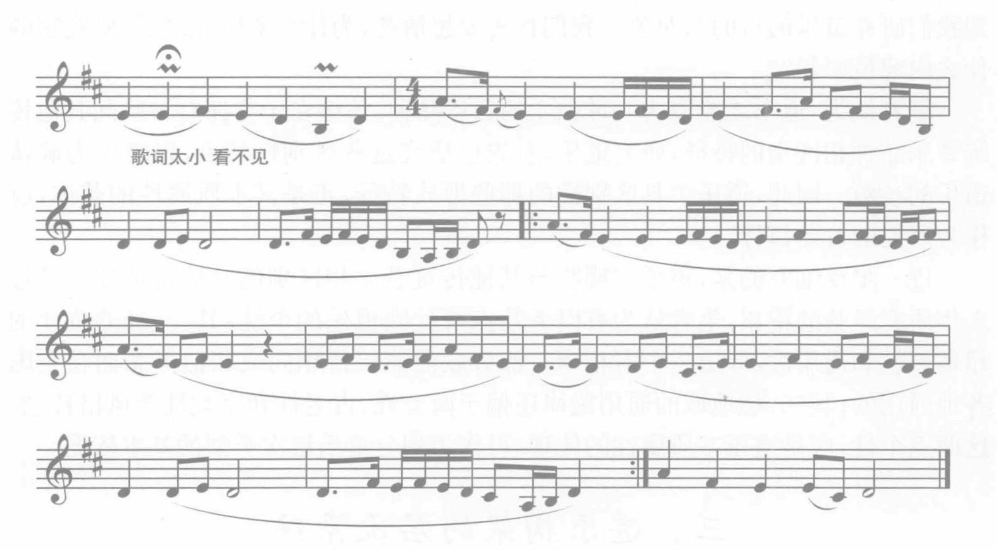
根据以上的分类理念，我提出内核、外延等层次概念，以之构建道乐的系统框架。

一、"内核"：全真十方韵子系统

十方韵是最能体现道教音乐本质和传统特点的道曲类型，其拥有的一整套仪式音乐曲目，形态基本相同或大同小异，音乐具有最强的统一性，并能在全国宫观通用。十方韵的基本形态和风格特征大致偏于中国南方音乐的风格，如小音程连接的音调结构，级进或环绕型的旋法，字疏腔长的词曲关系，自然适意的节奏韵律，音量不大，速度力度适中，等等，这些都一致导向阴柔、虚静、典雅、超脱等情调。在具体曲调上，存在着大量完全相同或大同小异的曲调，如《澄清韵》、《吊挂》、《中堂赞》、《大赞》、《叹骷髅》等曲目，为增加具体可感性，兹举一首典型的《澄清韵》为例，此曲在全国各地十方丛林宫观中均有运用，且其标题、唱词及旋律均全同或大同小异，是统一性、通用性较强的一首十方韵经韵曲目，其旋律风格也颇能代表十方韵的基本风格特点：

谱例 1：

澄　清　韵



十方韵的统一通用性，实与其宗教性与古老性互为表里，集中反映了道教音乐的本质特点。十方韵曲目系统的正式见载虽在清代，但其实际产生的年代可上溯到很古老的年代。早在全真道创立丛林，建立"讲筵"制度的宋元时期，十方韵的不少曲目即已载录于道教科仪文献中(如《灵宝领教济度金书》)。这就意味着全真道创立后在经韵方面并未另起炉灶重建新曲，而是与其他众多道派一起共承前代已有的灵宝派音乐传统。只因元代以后其他道派都迅速世俗化后，惟全真道仍坚持

发展正统道乐一脉，使得十方韵系统渐为全真所专擅罢了。

当然，任何事物都是相对而论的。我们说全真十方韵有最强的统一通用性，是相对其他道派类型而言，但它自身也绝非铁板一块，纯然无杂。古老的十方韵也会在变与不变的矛盾运动中发展，必然会掺入一些不同时地的曲调材料。如果再作细致分析，也可发现，当代存活的十方韵曲调体系，并非全部都有统一通用性。这个问题将另作专题研究，暂不展开谈。
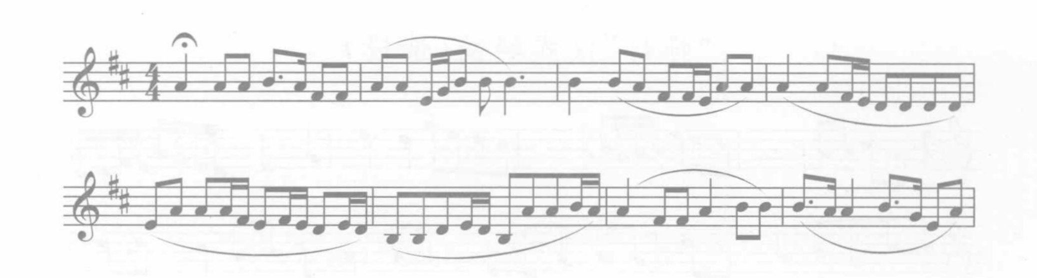
二、“外缘”：诸子系统及层次

道教音乐的外缘即地方韵、正一住观派道乐与正一火居派道乐三种类型，其音乐形态风格的基本特点是：逐渐远离道教音乐传统的、固有的风格色彩，民间性、地域性渐次增强，体现了正统道乐的俗化变迁。依变迁的浓淡程度而分为不同层次：

第一层，全真地方韵子系统。是全真十方韵与地区性民间音乐结合的产物，其虽基本沿用全真十方韵的曲目系统，但音乐曲调都有不同程度的地方化变迁，体现了正统道乐世俗化演变的初步状态。道教自称为“地方韵”的有“崂山韵”、“东北新韵”、“北京韵”(已失传)、“广成韵”等。据本人调查，另有一些全真经韵，虽道内未自称为地方韵，或自称为十方韵，但从其音乐风格实质特点看，已完全具备地方韵的特点，如陕北佳县白云观、湖南南岳玄都观等。根据音乐旋律地方化演变程度的不同，地方韵子系统又大致可分为两种类型。第一种为“演化型”，其旋律虽有较多地方化，但仍保留了较清晰的十方韵旋律的特色，如东北韵中的《柳含烟》等曲即是典型例证。

谱例 2：
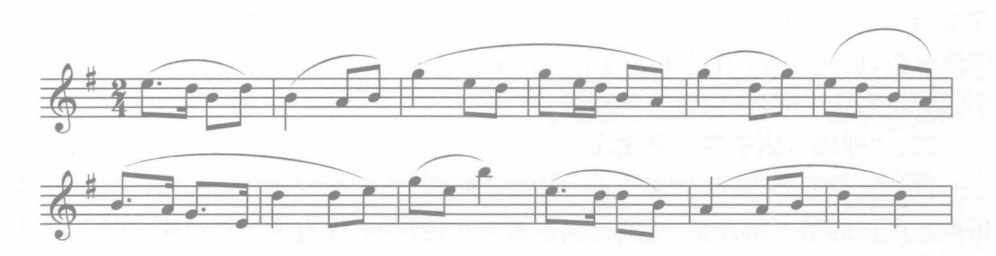
柳　含　烟(节选)



第二种可称为“同化型”，即地方韵与当地民间音乐在长期融合中，已被后者同化，原有的十方韵主体特征已无体现。佳县白云观道乐即是典型例证。据笔者采访其监院张明贵所知，他们都自称属于十方韵体系，然而其旋律实以陕北地方音乐占主导地位，旋法频频运用大跳音程，句型短促，节奏顿挫有力，旋律线条富于棱角，曲风刚劲活跃。这些音乐特征都已远离十方韵的主体腔调本色，而具陕北音乐的气质。张道长能得心应手地唱大量信天游的事实，可成为其经韵特色的最佳注脚。

谱例 3：
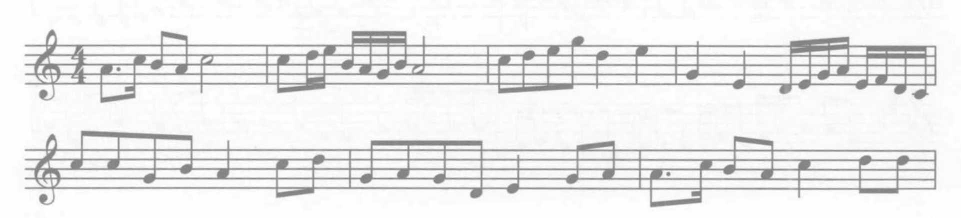
三宝天尊（节选）



第二层，正一宫观派道乐子系统。此派道士有固定宫观作为活动场所，有较稳定的日常性宗教仪式音乐活动，在生活行为方式上，可以说是亦道亦俗的模式，具有双重身份。他们每天清早到宫观点卯上班执行宗教事务时才穿上道袍，俨然一幅道士模样。晚上则纷纷回到自己家中过小日子，可娶妻茹荤，另立家室生育儿女，与一般百姓无异。与全真道清修生活方式很不一样。此外，正一宫观派道士多来自于当地或附近城乡的道士世家，平时活动多固守本乡本土，但也经常应邀到外地协助做法事音乐。这些文化背景特点，使其仪式音乐与当地民间音乐有天然的密切联系，具有较浓的地域民间音乐色彩，其经韵曲调所涵盖的地域面积虽然要大于正一火居道音乐，但仍与全真韵古朴典雅的曲风有颇大区别。典型之例为上海白云观的道乐。① 此派道乐，可以视为正统道乐世俗化的中级状态，请参见白云观“忏灯”仪式中部分经韵的选段。

谱例 4：

“忏灯”仪式经韵（选段）



第三层，正一火居派道乐子系统。此派也自称属正一道，然其生活行为方式及道乐风格又自有特点。所谓“火居”，据道教文献解释，指这派道士完全自立家室过日子，因有家庭子女和柴米油盐等生活奔波之牵累，如生活于火烹油煎之中，未跳出三界苦海，故名“火居”。据此不难想见，这派道士实与寻常百姓非常接近。平时

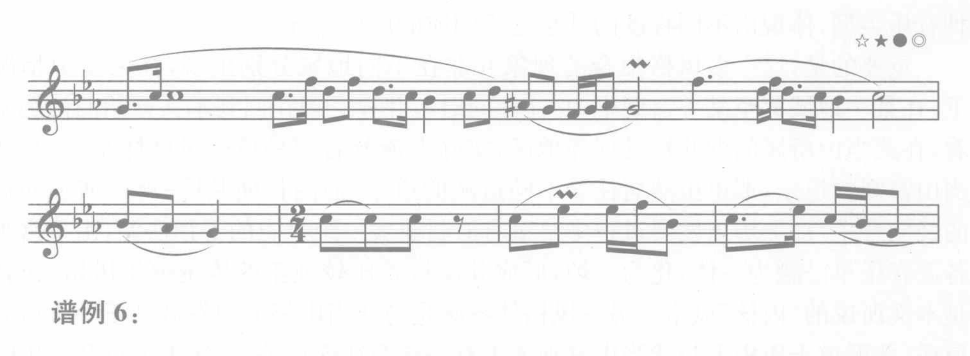
---

① 详参拙作《上海白云观道乐》，载《关系我》（台湾）第 61 期。

并无日常性的宗教仪式活动，与老百姓一样从事各种农工生计，道教仪式音乐活动多作为副业看待，补充其生活来源而已。只是临时有主家邀请才穿上道服，组织搭班执行法事，亦无固定宫观殿堂作活动场所依托，多在主家或某些公共场所设坛布醮而行。道人们平时的穿着打扮及生活行为方式与民众完全水乳交融，对当地民间音乐非常熟悉，故其在仪式中所用的音乐有极浓的地方民间色彩。比起正一宫观派道乐来说，其地域色彩更为狭窄，往往不出一县之疆域。典型之例可见湖北省谷城县火居派音乐曲例。① 此派的音乐，是整个道乐系统中地方化民间化最强的子系统，也是正统道乐世俗化的高级形态。从音乐构成来源上看，甚至可以认为它是以地方民间音乐为根基，借用道教某些外形因素而形成的产品。这类道乐已远离道乐的内核，与内核形成了道乐系统的两极，其旋律多简洁朴素，腔幅短促，字多腔窄，结构多用单个主题的变奏体或两个主题循环变奏的体式，曲情多欢快明朗、活泼跳荡，其音乐与十方韵的差异之大，可以说有了质的变化。兹举武当山宫观与谷城县火居道的同名曲《叹骷髅》以作比较：
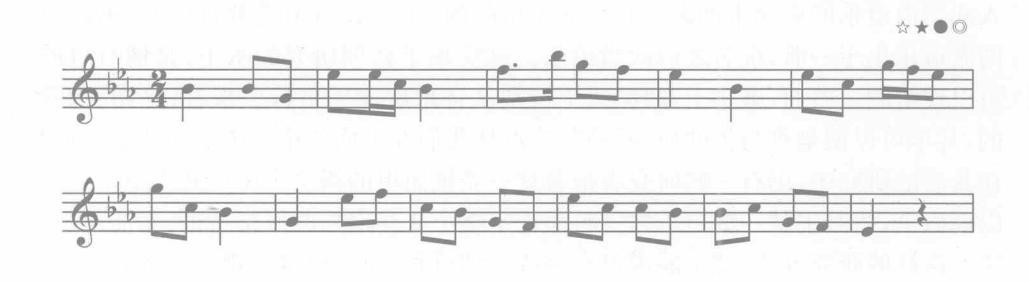
谱例 5：

叹骷髅（节选）



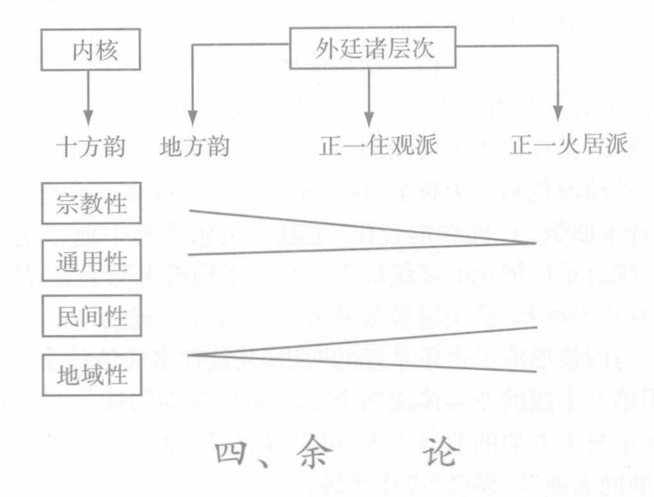
谱例 6：

叹骷髅（节选）



① 详参《中国武当山道教音乐》一书所收曲例及概述文字，中国文联出版公司，1987。

为直观起见，现将道乐整体系统构架以图表方式表示如下：



四、余　论

通过以上分析，已可大致明白对道乐系统进行分层分类的意义所在。首先，我们不能按照以往的研究概念，把道乐看成具有统一品格的民间音乐品种。恰恰相反，它作为一种特殊的宗教现象，是一个多风格音乐的集合体，它自身所包含的多种音乐类型，体现出不同程度的甚至是不同质的风格差异。

重要的是，这一多风格集合的现象并非在不同地域分别出现，在大多数情况下，在某一地域甚至某一宫观中，它往往同时地并存。现在回到本文开始的话题来看，在武当山所属的湖北均县周邻地区，实际上流行着两种道乐风格体系，一是武当山宫观的道乐，那里虽然居住着不同道派的道士，但因长期共居一堂，演唱同样的经韵音乐，加上历史发展过程中皇室官府封建大一统意志的干预协调，山上宫观各派音乐早已融为一体，化为一炉，形成并保持着比较纯正的传统道乐风格，也就是本文所说的“内核”风格。另一风格体系则是与武当山邻近的谷城县正一火居派道乐，此派道士历史上与武当山宫观道士有一定交往交流关系，法事名目及音乐曲目也多有雷同，所以在调查研究的初期，音乐工作者往往笼统地将这两派道乐都纳入武当山道乐的概念来把握，如 1987 年出版的《中国武当山道教音乐》一书，就将两派道乐集于一册，统名之曰武当道乐。这反映了初期研究的水平，是情有可原，可以理解的。然而，事实上，两派道乐特别从音乐旋律风格特点来看，是相去甚远的，甚至可以说是雅与俗的质的不同，这点从我们在上面的论述中已很清楚。但是在其后的研究中，仍有一些研究者抱着这一笼统简单的概念去研究武当道乐，甚至以偏概全，指其中某一派道乐之材料而论定整个武当道乐的风格特征，怎能不出差错？这样的研究方法，就不能说没有一些急功近利，简单思维之嫌了。随着研究的持续进行与深入拓展，倘若仍对道教音乐现象持单一风格观念的做法，就有些不可原谅了。

然而，令人遗憾的是，在道乐研究已持续进行十多年之后，人们不但未加深理解道乐的自身属性，将道乐作泛化、简单化理解的风气非但没有得到反省纠正，反有越演越烈之势。一个最明显的倾向是，现在有研究者已将道乐研究扩大到少数民族及偏远农村乡镇的民间祭祀仪式，这种研究课题若限定于特写的目的，倒也无可厚非，甚至应予鼓励。问题在于，人们往往在不作细致区分的前提下将这些音乐类型纳入了道乐门下。结果，有道教观念、名目而无道教音乐之实者，甚至仅挂上道教仪式而全为民间音乐材料者，都堂而皇之进入了道乐概念体系中。究其原因，不外乎有二：其一，人们观念中，纳入道乐阵营的品种越多，道乐就越显得重要，研究也就越有价值和成效；其二，毫不客气地说，就是人们简单化看问题和急功近利的思想在作祟了。

只要这种研究思路还在延续，随着时间的持续，研究水平不但不会有新的提高和进展，反而还会导致研究思路的混乱，延误研究的进程。到头来，反而连道乐是什么都弄不清楚了。

在道乐研究的当前情况来看，实际上我们连道乐的整体面貌和本质还未真正完全弄清。什么是道乐的自身风格属性？它与中国其他传统音乐的区别性究竟何在？它的审美风格是什么？在具体的旋律样式上又有何体现？这些问题，都有必要作全面细致的清理把握，需下很大功夫去研究解决。不然的话，有朝一日有人问我们道教音乐究竟有何特殊性及意义，我们却说不出几个条条道道来，岂不贻笑大方？在道乐研究已持续十多年的今天，重提对道乐内涵的基本认识，重新对它作出较精确的界定，不但很有必要，也是当务之急。本文提出分层分类的观念和方法，正是要充分认识道乐自身的复杂性和丰富性，说到底，这也是道乐自身的个性特征之一。在这样的认识框架中，我们对道乐的整体情况和内部层次差异都要有一个较全面较清醒的把握，从而将不同道乐类型放在合适的题目论域中研究，比如，当我们要研究弄清道乐自身个性与本质特征时，就最好以“内核”的道乐类型为基本材料；而要研究道乐的社会影响时，则不妨将外缘诸层次作为基本材料；最后要了解道乐的世俗化民间化地方化变迁时，最好采用最外层的火居道音乐材料。如此对象与研究目的紧密联系，材料与观点完全对应，庶几研究结论不会出甚偏差。这样一种思路和认识框架的建立，对于提高道乐研究的质量和进程的意义，也就不言自明了。

（原载《交响》，2003 年第 4 期）

香港的斋醮仪式与道士音乐

——泰亨乡庚辰年太平清醮调查报告

杨春薇　薛艺兵

一、关于"醮"、"斋醮"与"太平清醮"

"醮"是古代一种祭祀礼仪。[①] 先秦时期,祭祀被视为国家大事,战国宋玉《高唐赋》[②]中就有"醮诸神,礼太一"的记载。古代文献中也常见"修斋设醮"的说法,其中所谓"斋"者,即祭祀之前为清洁心身、通神达灵[③]而举行的斋戒;所谓"醮"者,即指祭祀仪式活动本身。古代的斋、醮二字自东汉以后,为道教所吸纳,至晋代,斋和醮便逐渐合二为一,成为道教祭祀仪式的特有名称。[④]

道教的斋醮仪式,可溯源到东汉后期张角在北方创立太平道时期。太平道在教区内,建立了祠、茅室、方、坛,以举行斋戒祭祀活动。《太平经》卷四十三说入道之人,"当养置茅室中,使其斋戒。"太平道法师持九节杖为符祝,率道众跪拜首过,向天神祈祷、称谢。[⑤] 张陵在巴蜀创立五斗米道时,亦设置静室,作为道众斋戒思过、请祷跪拜的场所。作为祭祀仪式前的清洁身心,五斗米道还实行斋戒的厨会制

---

① 汉代许慎《说文解字》释"醮"有二义:一指古代冠、娶之礼;一指祭礼。但先秦文献多见以祭礼为"醮"。

② 见《文选》卷十九。

③ 《礼记・典礼》:"斋戒以告鬼神。"《说文解字》:"斋,戒洁也。"

④ 晋代道经《太上洞渊神咒经・步虚解品考》说:"修斋设醮,不依科仪之考。"书中《诸天命魔品》一节另有"建斋醮"之语。据张泽洪《道教斋醮科仪的形成》一文(载青松观香港道教学院出版《道教仪礼》一书)考,此即道教使用"斋醮"一词之始。

⑤ 张洪泽:《道教斋醮科仪研究》,巴蜀书社,1999,第 19 页。

度。厨会守斋,要求禁断房事、五辛、生菜、肉食,一日仅食米三升。[①] 这些都是道教早期较原始的斋醮活动,但是其中的斋戒和醮祀内容,却成为后世道教斋醮仪轨的蓝本。东汉以后,道教逐渐走向成熟,并发展为本土正统宗教。唐、宋两代,朝廷重用道教,国有大事,都请道人设坛建醮,祈祷神明。后世相沿,道教的斋醮仪式便成为盛行于官方、民间的重要祭祀活动。道教的斋醮科仪,也因历代文人、羽士的修订而逐步丰富和完善。直到近代,这种延请道士祈福禳灾,以求保佑地方太平的斋醮活动,仍然盛行于中国各地民间。

"斋醮"一名,是道教正式的叫法,而民间一般简称为"醮",举办这种活动称"做醮"或"打醮"。至于香港当地何以通称"太平清醮",此名无考。但就字面意思理解,"太平"二字,或是表明这类仪式的宗旨:上祈神灵护国佑民,天下太平;下度众亡灵永脱沉沦,往升天界。仪式中,既祀神,也慰鬼,目的是为了人间太平。"清醮"二字,当与上文所考"斋醮"同义,即斋戒以清洁心身,醮祀以祈祷神灵之意。从我们所调查泰亨乡庚辰年太平清醮之实例(见后详述)来看,香港这类活动的主要目的和行为方式,也符合对其名称的这种解释。

二、关于香港新界的太平清醮

和大陆有所不同的是,香港民间的祭祀活动沿袭古代习俗,一直没有中断,尤其在新界北部的乡村地区,至今仍盛行不衰。在这些地区的祭祀活动中,迎神赛会是每年例行的小型祭祀,而太平清醮则是周期较长的大型祭祀。各处太平清醮的周期不等,多数为十年举办一次,如新界的元朗旧墟、林村约、龙跃头等地;最长的为 60 年举办一次,如新界上水围;比较短的为五年一次,如本文将要详细介绍的新界泰亨乡。但也有特例,如,位于香港岛和大屿山之间的长洲岛上的长洲墟,就是每年举办一次。[②]

醮期长短不一,多为三至六日。仪式延请道士做科祭祀、戏班唱戏助兴(俗称神功戏),也有的地方请木偶班作戏。建醮期间,全村村民以素食斋戒、沐浴,借以酬谢神恩。乡内喜气洋洋,旅外的宗亲络绎归来,聚首一堂。为了筹备醮会,村民组成建醮委员会、缘首团,在乡内及社会上进行募捐活动,大家有钱出钱,有力出力,建醮期间的所有服务都由村民义务承担。另外,建醮活动也是各乡与外界社会交流、展示创业成果的窗口,其间将邀请所属及周边区界的官员、社会名流等出席盛宴。因而,建醮对于当地人来说是一次全民性的、大型的传统社会活动。

---

① 张洪泽、闵智亭、李远国、陈耀庭:《道教礼仪》,青松观香港道教学院,2000,第 19—20 页。

② 文中提到的这些地方的太平清醮详情,可参见日本学者田仲一成《中国的宗族与戏剧》一书中的有关调查报告。详见田仲一成:《中国的宗族与戏剧》,东京大学东洋文化研究所,1985。

三、泰亨乡文氏宗族及其建醮组织

泰亨乡地处香港新界正北部，位于大埔和粉岭之间四面环山的一片山麓平原上，由祠堂村、中心围、灰沙围，所谓“两围一村”组成。全乡人口共约两千，均系文姓同族。目前，这里民居占地较大而耕地面积很小，村民基本已不再务农，大部分人都在香港各地从事其他职业。

泰亨地界虽为“乡”的建制，但该乡实际上是一个较大的单姓复村，这片地界一直是文氏宗族的世袭领地。文氏是香港新界一带原住民中的一个大族，曾与廖氏、邓氏、侯氏、彭氏并列为原住民五大氏族。

据泰亨乡保存的文氏族谱记载：泰亨文氏宗族最早居四川，其一世祖文时公自四川出仕江西，此后谱系则以徙居地名而分为江西永新世系、永和固堂世系、富田乡世系、宝安乡世系及泰亨世系等。至于文时公之前辈及永新世系、永和固塘世系、富田世系，历代支派繁衍，散居全国各地，难于尽考。其中，聚居广东宝安之世系，计有七房，全系天壁公、天瑞公之后裔。天壁公字宋珍，号文溪，乃南宋宰相文天祥之胞弟，曾与其兄天祥公同登进士，后官至惠州知府、权户部尚书等职。天瑞公(文天祥之另一胞弟)因避战乱流落广东保安县定居。天瑞公之子应麟有次子名起南，起南有长孙名荫字袭子。文荫(袭子，生于1341年，殁于1425年)即香港泰亨文氏世系开基之一世祖也。此人先到香港大埔陶子岘，以造碗为生，后居泮涌文家庄，以务农为业，最后始定居泰亨祠堂村，以农牧为生。因泰亨附近一带，足以垦拓之平地较多，灌概之水源充足，因而农产富饶，人口繁衍，于是扩建青砖围(又名中心围)、灰沙围，组成文氏三围村。

泰亨乡民沿袭古俗，保留着浓厚的祖先崇拜和神灵信仰的传统，并定期举办祭祀仪式。族人的祭祖主要在祠堂定期举行。文氏三村都在本村保留各自的祠堂，供奉泰亨文氏始创祖宗和本堂祖先。原建于祠堂村的文氏大宗祠现在已经变成一片废墟，但文氏宗族每年共同祭祀始祖(家神)的活动仍然盛行不衰。外神(其他神灵)信仰方面，文氏宗族以中国沿海各地共同崇拜的天后(妈祖)为本乡之主神。此外，观音、文昌及土地(福德正神)也都是该宗族主要信奉的神祇。目前，乡里的观音堂已经没有香火，仅存遗址。土地神龛在乡间各处均保留了下来。乡里的主要神庙，就是位于祠堂村后山麓的“天后宫”(妈祖庙)和“文帝古庙”(文昌庙)。

天后宫初建于清雍正五年(1727)，宫内存有旧铁钟一口、铁磬一面，其上所铸落款年份可作考证建庙年代之依据。① 该庙为三进式(包括门廊、中阵、神堂)厅堂

① 天后宫铁钟铭文落款：雍正伍年岁次丁未春月吉旦立，万名老炉造。铁磬落款：雍正四年冬月吉旦立，上具炉造。

建筑，庙中主神为“天后元君”（妈祖），配神左为“福德正神”（土地），右为“金花夫人”（主生子）。文帝古庙与天后宫并排相连，结构同天后宫，神堂上单独供奉文昌神。两庙之间建有管庙人的居室，乡里雇用专人看管两庙（工资每月 2000 元港币）。两边的庙宇和中间的厅堂连成一体，总面积约 80 平方米。此天后、文帝两庙颇受泰亨乡民青睐，平时供奉不断，香火旺盛。五年一届的太平清醮也在这里举行，醮场就设在庙宇前的广场上。

泰亨乡太平清醮起于清朝，从雍正十五年（1737 年）开始，习俗相沿，每五年一届，据说从未间断。泰亨乡乡建醮之主旨，在《泰亨乡庚辰年太平清醛特刊》“发刊词”亦有明确表述：

> 本乡人杰地灵，山明地沃，宜耕可牧，前人克俭克勤，生活渐臻丰足。为酬谢神恩庇佑，祈求风调雨顺，国泰民安，故订立五年一届建醮风俗。虽然时代变迁，族人多弃农从工，或出国谋生，但旧俗相沿，每居建醮委员会依然隆重其事。
>
> 际兹千禧龙年，适逢醮期，除依例聘请喃呒法师诵经超度幽灵以昭神恩外，更重金礼聘汪明荃小姐、卫骏英小姐等名伶组成“鸿运剧团”会演粤剧，冀望神人共乐，共沐浴神恩，福泽万家，民生安定，地方繁荣。诚所愿也，谨此缀辞刊首，用垂纪盛云尔。

作为泰亨乡五年一次的大事，像往届建醮一样，乡里为此次庚辰年（2000 年）建醮活动组建了“建醮委员会”，从两年前就开始着手准备。建醮所用的资金，一方面由泰亨文公众堂拨款，另一方面则主要来自村民的捐款、机构赞助。募集之金额从 200 元到 8 万元不等。

建醮之前，全乡三个村（一村二围）共 10 个“堂口”（文氏宗族中的各房支派）各推选一名代表，共十人组成“缘首团”（主香者），代表全乡村民在斋醮仪式中祭奉神灵。缘首团选定以后，建醮日程、缘首名次等，都是在天后宫神前占卜确定。缘首名次不仅象征着太平清醮活动中各“堂口”在文氏宗族中的荣誉等级，而且也象征着各族系（房派）受到神佑的福分层次。这种名次等级也体现在“签榜”仪式的签名次序中，最后以排名榜的形式出现在“龙虎榜”上（详见后述）。

泰亨乡为单姓复村，按日本学者田仲一成的理论，这类村的祭祀组织完全是由宗族来控制的。但是，泰亨乡此次太平清醮的实际情况却并非如此。从列于《泰亨乡庚辰年太平清醮特刊》的“建醮委员会职员台衔表”中，大致可以分析该乡祭祀组织的权力分配，表中名单排列次序如下：

族长（1 人）——名誉会长（26 人）——会长（6 人）——主席（1 人）——副主席（3 人），其后：文书（3 名）——财务（3 名）——总务（18 名）——福食组（18 名）——库房（神功）组（5 名）——缘首（10 人），此外有治安及场务组、庶务组、电器组、顾问各多人。

从其中主要组织者的排名来看，此次太平清醮作为宗族社区的一次传统社会活动，名义上仍然是以宗族名义组织的，故而族长在委员会中排名首位。但是，从排名以及我们所调查的情况分析，醮事组织者的实际权力掌握在“主席”手中，建醮中各种重大事宜均由主席掌握。担任主席者，实际上是泰亨乡行政长官——乡长。同作为文氏宗族血缘社会领袖的族长相比，他是掌握乡政权力的领导。在传统宗族势力业已消退的当今香港社会，作为乡里行政的掌权人自然成为宗族群体中的新贵。乡里宗族的建醮是涉及内通外联的大事，所以只有社区掌权者才能够胜任这种大型活动的实际主持人。

四、道士班及其科仪音乐

为本届泰亨乡太平清醮作祭祀仪式的，是新界元朗陈九道馆广生堂正一派道士班。道士班主理为陈九道馆的第七代传人——陈钧(1961 年出生)。此道馆原系广州深圳宝安县沙井广生堂道院，属正一道，已有几百年的历史。道院第六代传人——陈九于 1970 年代初偕家迁来香港，立元朗道馆。陈九仙逝前，将道馆传给四子陈钧主持。多年来，元朗道馆主要活动于香港新界一带，属道教正一派火居道，平时已没有道教仪规的修炼，较多的业务是超度、做寿、净宅等红白喜事方面的仪式，大型的太平清醮仪式并不常有。另外，陈钧还在香港及深圳开办了“伟业工艺制品厂”，经营七彩纸料、美术扎作等。

许多年来，泰亨乡五年一届的太平清醮一直由元朗陈九道馆承揽。据陈钧言，此次是元朗道馆第五次承办泰亨乡醮事。泰亨宗族先祖来自深圳宝安，陈九道班亦来自深圳宝安，或许由于乡亲的缘故，泰亨醮事才会延请元朗道馆承办这样隆重的太平清醮仪式。

广生堂道班基本上是一个家庭班，全班共 10 人，主要成员是陈氏四兄弟(即：老大陈伟、老二陈强、老三陈秋、老四陈钧)和陈伟的儿子、陈秋的儿子，另外还有两徒弟及两个伙计。

在做仪式时，道士执法名称分为：高功(头手)、都讲官(二手)、执坛官(三手)、陪坛(四手、五手)。仪式中执法角色并不固定，四兄弟可轮换担任高功，但比较重要的仪程，如迎圣、签榜、大幽等，高功都由陈钧担任。由于每个仪式的要求不一，参加仪式的道士人数也多不固定，少则三人，多则五人。

据陈钧本人介绍，元朗道馆的科仪继承了深圳宝安一带的道教正一派传统，其中的经文诵唱(韵腔)大部分都是宝安县沙井广生堂道院“门里”祖传，一部分则是吸收了当地民间的“广东小曲”。至于器乐(包括打击乐和唢呐曲)音乐，除了一些配合经文诵唱的曲调之外，其他配合仪式场面的音乐则和当地粤剧的大同小异。

陈钧道班的音乐分为文场和武场，锣鼓为武场，唢呐为文场。

武场的打击乐器有如下几种：

大板——即南梆子，悬挂于鼓架，竹签敲击，声音如戏曲大板鼓；

小板——即小南梆子，广东当地称“沙滴”，悬挂于竹签敲击，声音如戏曲小板鼓；

木鱼——悬挂于鼓架，竹签敲击；

小堂鼓——悬挂于鼓架，竹签敲击；

小锣——可拎于手中用锣板敲击，也可悬于鼓架用竹签敲击；

（以上诸器同置一鼓架之上，由一人演奏）

高边锣——平面、高边，面径约 50 厘米，边高约 8 厘米，单独悬挂于一锣架上，木槌敲击，一人专司，声音低沉而洪亮；

钖锣——平面小锣，面径约 15 厘米，锣壁较厚，握于手中，木槌敲击，声音清亮，由一人敲击，有些场合使用两面，两人各击其一；

单璈——即单面云锣，挂一竹框架之上，一人执架柄，单竹敲击，个别仪式中行走时单独使用。

以上打击乐器用于仪式的武场伴奏，应当属于“乐器”范畴。除此之外，仪式中道士做科还使用其他响器，如盂式铁磬、木鱼、法铃等，应当属于“法器”范畴。

至于文场乐器，此道班仅用两支大唢呐（杆长约 40 厘米）。

据陈钧言，武场音乐主要来源于粤剧锣鼓。常用鼓点有：【响锣】、【撞点】、【入场】、【冲头】等。这些鼓点根据具体场面、动作而有各式各样的变化，但总体上比粤剧戏班的简单些。陈钧说，文场音乐主要是“广东小调”，常用的曲调有：【一锭金】、【摇船】、【四不正】、【大金对】；还有一些是传统的曲牌，如：【到春来】、【大开门】、【六波林】、【文饮宴】、【点绛唇】等。

陈钧道班中，人人都能唱诵、吹打。仪式过程中，道士们常常轮流担任坛场上的“执法”角色，不上场的其他道士便担任场外的乐队伴奏。所以，道班的乐队人员也临场组合，乐队人数和人员并不固定。

五、泰亨乡太平清醮仪式

一、醮场布置

本届太平清醮分设四坛、四棚、四牖。

四坛：三清坛（天后宫内天后神像之右侧）

社神坛（天后宫内天后神像之左侧）

正　坛（天后宫外，对着宫门）

天师坛（天后宫外，位于天后宫门与文昌宫门之间）①

① 天师坛：所供为道教张天师，坛上对联：生天生地无极道，玄经玄教大宗师。横批：一代宗师。

四棚：城隍棚(天后宫外右前方,对着戏棚)

　　　大士棚(天后宫外右后方广场)①

　　　戏　棚(天后宫外广场,对着天后宫及文昌宫)②

　　　厨　棚(天后宫外左侧)

四　旛③：

　　　一　旛(天后宫左侧路边连理树④下)

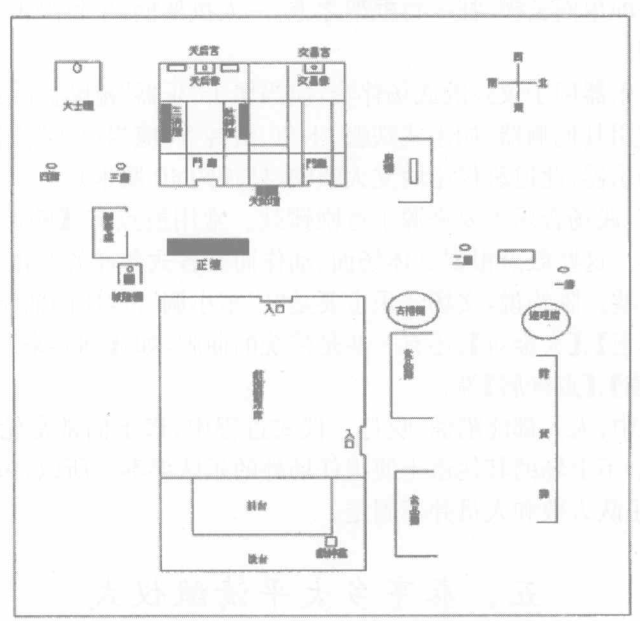
　　　二　旛(天后宫左侧路边)

　　　三　旛(天后宫右侧路边)

　　　四　旛(天后宫右侧路边)

此四旛分别代表东、西、南、北四个方向。(详情见图)

醮场示意图



---

① 大士棚：大士俗称鬼王。相传为一恶鬼,后被观音收服,以慑群鬼。棚立纸扎大士像,高约一丈,青面獠牙,口含一长条,条下垂一坐莲观音。另外还立有二判官,二男女买杂货。上联：贸贸然来樽有酒,下联：洋洋而去体无零,横批：神恩庇佑。

② 戏棚用竹竿搭建而成,占地面积数百平方米,棚内设戏台和观众坐席,可容纳千名观众。

③ 旛,又名华旛,实为用来招鬼魂的招魂旛。设旛竖一竹竿,上挂白色灯笼,上书红字“超幽”;另挂一斗笠,上书红字“太平清醮”;地上设一纸扎小屋,内供神祇牌位,牌位两侧摆献饭食、表纸,纸屋外供三杯清水、三炷香、土灰瓦盆一个。纸屋所供神祇多为天尊,如四旛所供为“肃清黄道大天尊”,纸屋外有联：华旛,上联“五色云中扶辇下”,下联“六龙天上驾车来”。此次醮事所设四旛,分别代表东、西、南、北四个方位。

④ 连理树是天后宫左侧路旁一棵枝繁叶茂的老榕树。清醮期间树下有摊贩兜售“连理荷包”,泰亨村民俗信有情男女往树上投掷荷包可保佑两心相连、喜结良缘。

二、仪式日程

本届太平清醮从农历十月十六(公历11月11日)起至十月二十一日(公历11月16日)结束,持续五天六夜。整个的仪式活动参见下表:

建醮一天(十月十六):	开坛、取水、扬旛、迎神、发文书
建醮第一天(十月十七):	三朝三忏
建醮第二天(十月十八,正日):	三朝三忏、签榜、小幽、迎圣
建醮第三天(十月十九):	三朝三忏
建醮第四天(十月二十):	三朝三忏
建醮第五天(十月二十一):	三朝三忏、放生、大幽

鸿运剧团演出剧目参见下表:

2000年11月11日(农历庚辰年十月十六日)隆重响锣

日期(农历)	日场	夜场
十月十六日 (公历11月11日)		先演:七彩六国大封相 续演:刁蛮宫主驸马桥
十月十七日	征袍还金粉	铁马银婚
十月十八日 (清醮正日)	先演:贺寿仙姬大送子 续演:双龙丹凤霸皇都	天仙配
十月十九日	狮吼记	六月雪
十月二十日	燕归人未归	洛水神仙
十月二十一日	隋宫十载菱花梦	雷鸣金鼓战笳声

下面,本文将按仪式顺序,主要叙述建醮前一天仪式、正日仪式及第五天的大幽仪式。

三、重要仪式描述

1. 建醮前一天(农历十月十六日)的仪程

(1) 开坛

早八点整,天后宫外的正坛为一大香案,案后有一匹功曹马。案上正中置一金色盛米的大型方斗,上面坐镇坛将军纸扎人,手擎"正照"牌;两边分别有两个金色铜烛台。方斗前置有一个大香炉。香案左、右手上各有一方型木盒,右边插着东西南北中的五面旌;左手盒中插有四面?另外,案上还有一些供果。香案的右侧有一

个门帘，上书“元朗陈钧广生堂”，两侧书“斋”、“戒”。[1]

道士鼓乐班在坛的左侧，唢呐(2人)、鼓(1人)、大钹(1人)、深波(1人)，共5人。吹奏的乐曲多为广东小调，其中包括：【一锭金】、【摇船】、【六波林】、【文饮宴】、【点绛唇】等。

一名道士手持笏板立坛中，缘首10名随其后，前排居中一人(头名缘首)双手捧一“意者亭”[2]，亭下持有“意文”册[3]。道士率领缘首恭请上界诸神。道士焚符、喷箓水净坛。约8:15，道士率缘首团人天后宫拜天后。复出，念意文册后，用一公鸡的鸡冠血浸酒点意文名册。其后执剑、贴符于剑、烧表[4]、焚化功曹[5]。此时乐奏曲牌【八板】。法师示意众人拜正坛及天后宫。8:55分该仪式结束。

(2) 取水

早9:00，三道士领缘首团至第二旛前，同时搬来仪桌和水盂(龙水缸)，将龙水缸放在特制的小亭中，仪桌上同时放有六个酒杯及三双筷子，居中置一香炉，其中插有二红三黄五支香烛。三道士持笏，高功居中唱颂词，乐班四人居仪桌右侧后方奏乐：鼓、打击乐器1人；深波1人兼唢呐；钖2人。吹奏曲调为广东小调【一锭金】、【到春来】。

每年建醮都摘吉向取水，每年方向不同。今年龙水(供五天六夜祭祀用的喃无符水)向东北方向取来。盛水于龙水缸中，红纸彩线扎口。9:30，取水仪式结束，锣鼓声中，众人抬符水于天后宫内三清坛供桌右册安放。

(3) 扬旛

上午9:30，三位道士领缘首团由第一旛至第四旛诵唱、行礼。乐班仅一唢呐

---

① “肃衣整冠”仪式时必设二门：右手门帘上书“元朗陈钧广生堂”，两侧各书“斋”、“戒”，前里洗脸盆、毛巾；另一边门帘上挂一面镜子。

② 意者亭：纸扎，四柱拱顶亭，高约50厘米，亭子正中树一“关刀”(即关公之青龙晏月刀)模型，谓可避邪。某些活动性较强的仪式中，缘首可取出青龙晏月刀执于手中。

③ 意文：关于此次建醮之目的、宗旨。

封页：正一保境太平罗天清醮意文，之右：合境平安；之左：丁财两旺。

内首页：门下参授，太上三五伍都功经铭神霄玉俯清徽演，教仙官掌判雷霆三界便宜，正一丰持主科事臣弟子陈泓德承。宜良内奏，今据广东道广州府宝安县香港新界大埔区泰亨乡吉向居住，奉道酬恩保境太平罗天清醮集福迎祥事。

名册：按缘首次序录之全乡族人依次排名。

尾页：偕同合乡男女老少联名众信人等百拜，投诚今月十六日吉期，伏道来于本境福地立坛，修建正一酬恩保境太平罗天清醮，功德五昼连宵，超幽男女孤魂三百九十六名份位，上奉高真介迎果脱，伏愿皇天赐福列圣扶持，从此庇佑泰亨合乡人等，家家迪吉，户户祯祥，男康女泰，老少安怀，丁财两旺，福寿康宁，地颐兴旺，景土升平，但等下情无任，再拜，谨意以闻。公元庚辰年十月十六日意文。

④ 表(下方)写：陈泓德承请百灵。

⑤ 功曹：又称四值功曹。为天界信使，由于向天界传达下界民意。

跟随。9:40结束。

(4) 迎神

中午12:00,开始用午餐(素斋——香港农村传统“盆菜”),与此同时建醮委员会按道士指示,派村民分几路去奉迎本乡及周边亲缘村落供奉的土地神、社稷神、观音等外神和祖先家神。迎神村民由一人击锣前导,至各村神龛、祠堂等供神之处,上供、烧纸,然后将书有神名的神主牌位(竹签上贴红纸,纸上写字)移到香炉中,捧至天后宫社神坛上供奉。迎至神坛的家神、外神名目如下:

新围土地福德正神之神位
青砖围土地福德正神之神位
大埔径土地福德正神之神位
观音庙土地福德正神之神位
大路边土地福德正神之神位
灰沙围土地福德正神之神位
祠堂村土地福德正神之神位
杨梅山土地福德正神之神位
围门土地福德正神之神位
茶头下土地福德正神之神位
新庆村土地福德正神之神位
文庙土地福德正神之神位
开山宿老委员土地福德正神之神位
天后庙土地福德正神之神位
本祠土地福德正神之神位
厅后土地福德正神之神位
新庆村大慈大悲观世音菩萨
新庆村感应社稷大王之神位
各家香火列位福德之神位
金花福主胡氏夫人正神位
宏仁普济天后元君之神位
大慈大悲观世音菩萨莲座
雁门文氏堂上历代祖先之神位
上庙社稷庇民大王正神位
下庙社稷庇民大王正神位

迎神仪式一直延续到下午三时许结束。

(5) 发文书

16:11,道士乐班在正坛侧开始敲打(名为“响锣”),提示道士准备下一个仪式,并召集缘首聚集待命。16:23,唢呐和鸣,至16:32结束。16:37发文仪式正式开始:

坛场设南北二门(门帘)。二唢呐起奏【到春来】。乐声中,五道士由手拿拂尘的礼生(道士)引导,行“肃衣整冠”礼。先由南门处净手(水盆内洗手、毛巾揩干),再至北门处对镜肃衣整冠。其后礼生引导缘首逐个照做。陈钧担任高功。

16:48,高功跪坛前上供品、上表、焚表。之后,礼生朱笔点划意文,缘首呈一排立于坛前,高功递过“意者亭”,道士呈一排念文,缘首三叩拜。接着,道士唱诵(如叫板),中间插锣点。高功持笏板上奏,在唢呐伴奏声中都讲官念唱奏文,将奏文交缘首烧焚。众道士坛前齐唱,高功参拜、净坛(画符、烧符、含水、喷水)、执剑、踏罡。

17:06,高功持笏板朝拜,音乐依旧。高功拜请都讲、监坛官逐个朝拜。高功捧五雷号令牌,邀众道士逐一朝拜。后由都讲捧号令,高功朝拜。高功持笏板掩面绕场数周再拜号令。

17:15,众道士领缘首团人天后宫拜天后,再至社神坛前念唱神赞。出庙至正坛前,道士念表,众人齐跪坛前。道士合唱神赞,每唱一段,插奏锣鼓。

17:32,都讲念意文、全乡名册。焚烧四匹功曹马后,18:10仪式结束。

2. 建醮第三天(正日,农历十月十八日)的仪式

(1) 三朝三忏

三朝、三忏是醮期中的常规仪式,此礼的意义在于向三官三元三品大帝祈愿,为民消除罪障。从建醮的第一日开始,上午7:00正为早朝、早忏;中午13:00正为午朝、午忏;下午15:00正为晚朝、晚忏,五天如是。每日的三朝、三忏仪式也基本相同,所以下面只记述一次朝、忏的情况:

礼朝:乐师在天后宫内三清坛前开锣,三位道士率十名缘首团叩拜三清。之后由道士引领,缘首随其后,由三清像起按以下的顺序巡行:

三清坛→张天师坛→第一旛→第二旛→第三旛→第四旛→城隍棚→厨棚→社神坛→三清坛

每到一处,道士诵唱、念十名缘首名单,由其中一缘首焚烧纸钱,缘首团叩拜行礼。乐班中一唢呐、大锣随行。回到三清坛前,“礼朝”结束。

礼忏:“礼朝”结束,回到三清坛后,“礼忏”接着进行。三位道士示意缘首团叩拜三清,高功诵唱,二手、三手帮腔。宣读忏文“玉皇忏”,全体坐下,高功继续诵唱。“侍经”宣读缘首名,读毕起立,焚纸钱。“礼忏”结束。

每日早朝、午朝及晚朝所奏的曲调不同:早朝为【大开门】,午朝及晚朝则吹【走马大过场】。

(2) 签榜

17:35,签榜仪式开始:

一手拿拂尘的礼生引导高功、诸道士、诸缘首，行“肃衣整冠”礼。之后高功祭酒、饮酒；头名缘首祭酒；道士、缘首一齐相敬对饮。缘首端朱笔交高功，高功出庙在庙门口朝天空比划写符，回庙；与其他道士依次在榜文上写下：

正一奉行，科高功事臣，陈泓德（之神心）；正一同坛唱，礼都讲事臣，陈玄正（生好心）；正一同坛喧，读表白事臣一阎明群（生善心）；正一同坛引，赞直坛，陈斋钿（生仁心）；正一回坛哦，吟唪经事臣，钟玄宗（生正心）。

此榜红纸墨书，书：大中华公元庚辰年农历十月十八日；大字：榜通知。高功圈点，大榜卷起至榜开头处。

接着签“幽榜”，榜文黑底白字。高功用朱笔圈“榜”。之后，礼生用一块红纸贴幽榜落款处，请十名缘首签名。

乐班由签榜仪式开始一直吹奏，其曲调运用广东小调【到春来】，且不停地反复吹奏。

高功在“榜”、“右瑜通知”上朱笔圈划，“日”上写“吉”。18:32，榜文由缘首抬出至庙外北墙处。这里已事先预备好桌案，将榜文摊开、张贴。

为求得神灵保佑，全乡文氏宗族中的每个人，不论老少男女，只要是在世的族人和未曾出嫁到外村的女子，甚至刚出生的婴儿，都要在“龙虎榜”上签名。而榜上的签名次序，就是依据缘首名次，分别按缘首家系（全家按辈分排）、旁系（缘首兄弟各家）、宗系的先后次序表示出来的：

榜文上书写：（从右至左竖排）

姓字高登龙虎榜（金底墨书）（以下红底墨书）：

正一品龙虎山张大真人告下
门下拜受
太上三伍都功经箓神宵玉俯清微演教仙官掌判雷霆
三界便宜主科事臣门下弟子陈泓德俯首
宜良内奏　今据
广东广州府宝安县第五都香港新界泰亨吉向　奉
道酬恩保太平清醮集福迎祥事

以下为缘首名：按首名、二名、三名……至十名依次书写（略）。

以下为全乡人名：

第一人为“首名缘首香官文新贤”，其下同排列出其直系家庭各成员：

(第一行)同缘麦氏、婶母麦氏、钟氏、大弟媳张氏；
(第二行)二弟一新华、二弟媳陈氏、三弟新松、三弟媳陈氏；
(第三行)四弟一锦超、四弟媳、五弟嘉超、五弟媳温氏；
(第四行)六弟新玉、六弟媳、七弟新祥、七弟媳陈氏；
(第五行)八弟祺超，长男健生、长媳妇刘氏，次男健洪；
(第六行)次媳妇黄氏，三男健国、三媳妇曾氏，长女月英；
(第七行)次女根好、三女月梅，长男孙耀忠、次男孙耀麒；
(第八行)三男孙世章、四男孙嘉悦；
……

以下为首名缘首之旁系：

(上排)信士一文祝林，
(下排)母李氏；长男剑……
(上排)信士一文桂棠，
(下排)母廖氏……

19:28，五位道士在榜文下诵经，之后割一活公鸡冠，用其血浸在榜上名册上点红，同时由四位道士分别至榜前念诵榜上的名单。

另外，黑底白字的“幽榜”同时被张贴在天后宫右侧的宫墙上，正对着设有两个华旛和大士棚的广场。所谓的“幽榜”并不像红色的全村榜文一样列有姓名，而只是一篇告诸鬼魂的文章。其上贴有一张签有十名缘首名的红色方纸。道士念完榜文后，约 20:00 左右，签榜仪式结束。

(3) 小幽

小幽是对大幽的一种演习，规模比大幽小，目的是为了超度一些孤魂野鬼。

19:56，天后宫内锣鼓又起，庙外小幽祭场已开始布置。在天后宫前、正坛的左侧摆上了一仪桌。仪桌面向厨棚，上面放有一香炉，其中插放五支香烛，前有供品及一大把线香。供桌前方两侧有蜡烛，草堆和金银纸分列两排。草堆的前方、正对着仪桌为两判官、两卒兵及两个买杂货的纸扎人。

20:42，乐队开始敲打，小幽开始。道士素衣至仪桌前，缘首团随其后。首先净坛(烧符、划咒、喷水)，接着诵唱、叩拜，乐班打击乐伴奏；道士领众人跪下，继续诵唱，曲调与“礼忏”相同，用曲【到春来】。所用仪本为《讲判官科》(陈九记)。

之后道士诵读意文，乐停。21:04，众人起，道士一边诵读仪本，一边用三支线香分别在天空划符，并将三支香扔入前方置草堆的空场。21:15，两个道士(不穿道服，一人青衣，一人着黑色平服)开始“说鬼故”，一对一答，其形式带有娱乐性，主要

是讲给鬼魂听，内容包括此次超幽的目的等。

21:54，仪桌前的蜡烛全部点起，开始幽场施食：

众人将已准备好的米饭、蔬菜、酒等撒在蜡烛及草堆旁，草堆上铺有许多金银纸，奏乐（曲牌【五灵童】），一村民敲锣，道士诵唱，焚烧金银纸及草堆。

22:00 正，小幽仪式结束。

（4）迎圣

“迎圣”仪式又称为“正醮”，其意为建醮礼仪中“最正式的礼仪”，渗透着道教的拜天思想，也被认为是最为重要的仪式。另外，由于道教在其发展过程中受到较强的儒家思想的影响，所以仪式中渗透着一些儒家观念的行为，如，高功必须穿上“朝服”（蟒袍）、持笏、行礼、叩拜等。

22:10，奏乐，迎圣仪式开始。天后宫前广场上已高高搭起三个神座，座上各有一把花伞，座前各设一供案，案上摆放着供果、鲜花及酒筷。正对着天后宫门的一个神座前又附加了一个仪桌，仪桌上放着“迓圣牌门”（用竹竿彩绸搭成），上书：“恭迎圣”。另有香炉及仪式所需之法器。陈钧亲自担任高功，身着大红道袍，缘首随后。打击乐伴奏下，高功先用禄水净坛（划符、喷水），其后用五雷令牌在空中画符，领众人向前三进拜；右手持剑、左手持净水，在空中画符、喷水。接着唢呐起，高功领众人焚烧功曹一匹，并向后三退拜。一道士念意文及族人名单，约 40 分钟。

23:50，高功复出，更衣，着“朝服”（蟒袍），拜三神座、上香，呼“万岁、万岁、万万岁”。至中间神座（玉皇大帝神位）供桌前叩拜、上香，诵：“一支香，国泰民安；二支香，风调雨顺；三支香，丁财两旺。”接着缘首依次上香。之后，高功在“迓圣牌门”前就座，其他三名道士唱念《迎圣科》仪本：第一段，“午夜月明天如洗”；第二段，“四景奇花”；第三段，“妙果奇珍”；第四段，“八宝美羹”；第五段，“香醇美酒”；第六段，“火梨交枣”。[①] 念毕，由仪桌通向天后宫门前放两排椅子，上铺白布，三道士持小旛跪在一边，另二道士撒鲜花于布上，用一托盘接“菩萨”（诸神）[②]沿白布入宫内，至三清坛前，将其供于桌上。三道士挥旛。午夜 24:30，仪式结束。

迎圣仪式整个过程中乐班伴奏，唢呐牌子为【走马大过场】。

3. 建醮第五天的“大幽”仪式

“大幽”仪式在整个太平清醮中是最重要的仪程之一，也是这次醮事活动中的高潮，是场面最为壮观的最后一个仪程。这个仪式的内容是为无祀游魂野鬼施食、超度。所谓“无祀游魂野鬼”，是指游荡在泰亨社区境内无人祀祭的、不属于文氏宗亲的“外鬼”。为它们施食、超度，一是为了做功德、表善心；二是为了安抚“外鬼”，以确保社区境内平安。这是太平清醮活动的重要宗旨之一。

---

① 此应称为“六供”，即：香、灯、花、果、烫、浆。

② 道士称为“菩萨”，实际上是玉皇、三清等神。

因为这个仪式是和“外鬼”打交道，所以仪式过程中有严格禁忌。在幽场入口处横竖一牌子，上面书写两行大字：“大幽时间勿呼名字”、“大幽时间信女勿进”。俗谓大幽时鬼魂云集幽场，一旦听到人名便会借尸还魂，所以忌呼人名。民间俗信，女人阴气较重，大幽现场充满阴霾，女人入内容易中邪，所以禁入幽场。

泰亨乡的幽场设在天后宫南侧的一片开阔空地上，幽场布局和小幽相似，唯场面比小幽宏大，而且“大士”像被从棚中抬出树立在供桌对面的六个纸偶中间。据乡民讲：小幽只给18对(共36个)男女幽灵施食，大幽是为180对(共360个)男女幽灵施食。所以，地上摆放的草堆、金银纸、蜡烛、饭菜、酒水等都比小幽多出10倍规模。

当天紧接午夜时分，在已经布置好的幽场上开始了隆重的大幽仪式：

道士班带领缘首团先在三清坛祭拜祷告之后，在唢呐伴奏声中进入幽场。班主陈钧担任高功，他端坐“地域门”(仍用竹竿为框、上挂彩帘虚拟)后正中，其他道士围坐“地域门”前的仪桌两边，乐队武场在右侧，文场在左侧，缘首团分两排坐于高功身后。仪式程序和小幽雷同，但缺少“讲鬼故”环节。

最后的程序是点燃草堆，焚化纸钱、食物、纸偶和大士像。此时道士仪式收场，众口紧闭，鸦雀无声，一人不断敲锣围熊熊燃烧的幽场疾步而行。此刻，戏棚的最后一场粤剧已经散场，整个醮场上一片沉寂，只看见幽场上火海一片，只听到寂静中锣声急促。当大士像将近烧完时，场上所有人全部躲进天后宫内，庙门关闭，庙内拥挤的人群(包括缘首团、道士班、众乡民)在沉默气氛中由建醮委员会主席带领向天后上香、跪拜、互相示意致谢。过了一会儿，当幽场上火光熄灭时，有人出庙点燃长串的炮仗，众人听到庙外震耳的炮仗声便拥出庙门齐声欢呼。至此，五天六夜的太平清醮仪式宣告结束。

次日早晨，道士和乡民还要举行“送神”仪式，这已是不在正式仪式之列的善后工作了。

六、仪式音乐分析

一、音乐分类

陈钧道班用于泰亨乡太平清醮的仪式音乐，按其音乐体裁和在仪式中的功能，可划分为“经韵腔”、“吟唱调”、“锣鼓点”和“唢呐曲”四种类型：

1. 经韵腔

道教斋醮仪科中有许多诗体经文或辞文，如：“颂”、“赞”、“忏”等，都是通过旋律性很强的歌唱来表达的。用于演唱这类经文或文辞的腔调，道教一般称为“韵”，本文则按其在仪式中的功能称之为“经韵腔”。

陈钧道班的这类经韵腔的曲调较多，用于此次斋醮仪式中的曲调就有近十种。据陈钧言，他们所用的这类韵腔都是继承了原宝安县沙井广生堂道院的老传统。
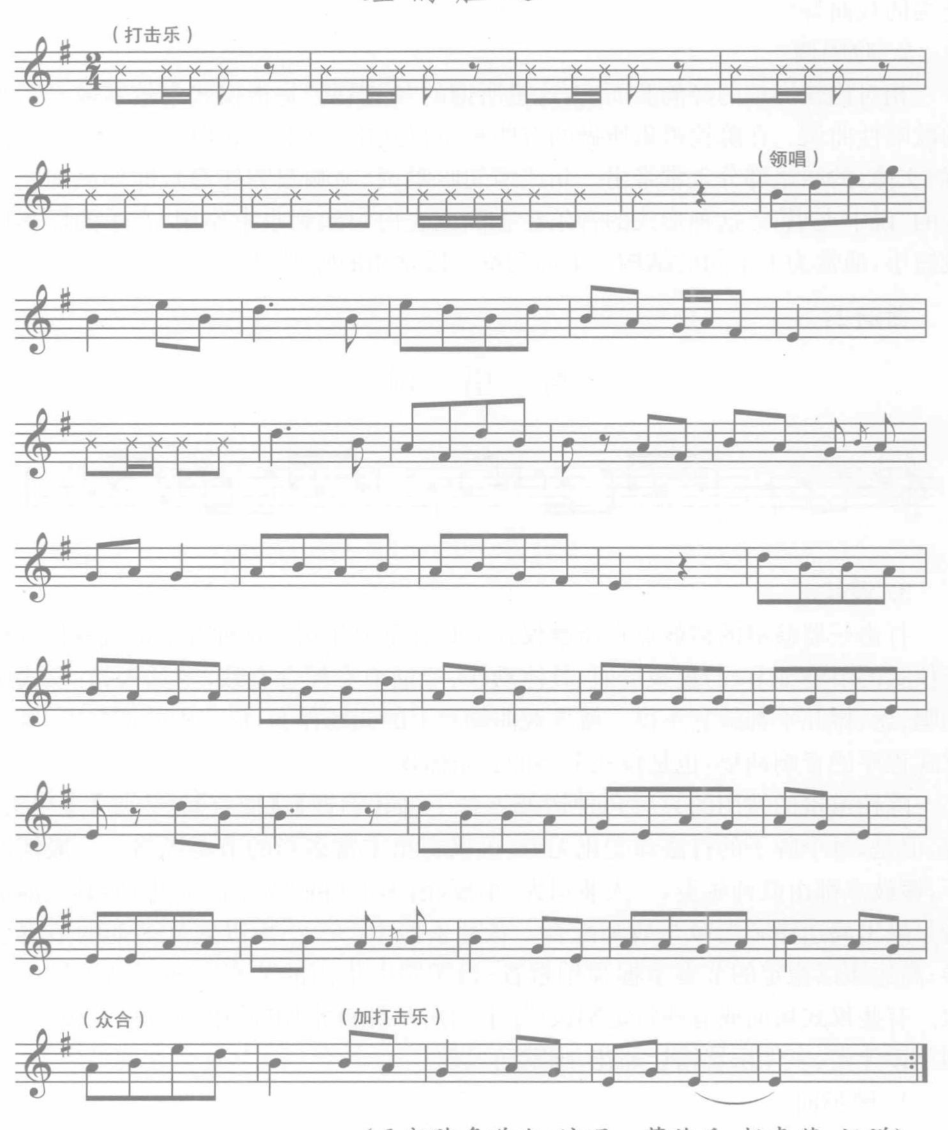
至于是不是通行全国的“全真韵”或流行在广东当地的“地方韵”，陈钧本人及道班的其他道士都说不清。

该道班所用的这类曲调一般没有特定曲名。其中有些曲调在许多仪式中经常使用，另一些则在特定仪科中固定使用。

下面这首曲例是整个清醮仪式中最常用的一首经韵腔：

曲例 1：

经韵腔之一



（元朗陈多道班 演唱　薛艺兵 杨春薇 记谱）

这首经韵腔是一首常用的神赞,在三朝、三忏中拜神时跪在坛前演唱。前面部分由一位道士独唱,最后一句众道士合唱。演唱时仅用板梆、小锣击节伴奏。旋律跌宕而流畅,曲调清新而爽朗,具有浓郁的地方民歌小调色彩。

有些仪式的全过程几乎都用一系列经韵腔来铺呈延展,如农历十八日(建醮正日)的晚忏仪式,即采用了四首比较长的经韵腔来贯穿(曲例见文后【经韵腔】之二、之三、之四、之五)。这类韵腔都有唢呐跟腔伴奏,各韵腔之间用锣鼓连接。锣鼓亦配合着一系列的唱、念、做科,也是仪程转换的音响表现。整个仪式场面,犹如鼓乐连绵的戏曲舞台。

2. 吟唱调

相对比较完整的经韵腔而言,这里所谓的"吟唱调"是指仪式中较零散且短小的歌唱性曲调。在陈钧道班所做的有些短小仪式中,道士在念白(散文体)或表白(韵文体)的结尾部分常常带出一句或两句吟唱调(唢呐跟腔伴奏),即如民间曲艺中的"说中夹唱"。这种形式的音乐在念白或表白中起到收束作用,音乐的段落比较短小,通常为上下句的结构。下面列举一段常用的吟唱调:

曲例 2:

吟 唱 调



3. 锣鼓点

打击乐器演奏的锣鼓点在斋醮仪式中具有重要作用。这种音乐形式掌控着整个仪式的节奏细节,与仪式场面、具体动作、吟诵节奏配合有致,丝丝入扣,仪式中的唱、念、做几乎都缺它不得。就像戏曲舞台上的武场伴奏,仪式中的锣鼓点,既是仪式程序的音响铺垫,也是仪式节奏的音乐体现。

陈钧道班的常用的只有几种锣鼓点牌子,如【响锣】、【撞点】、【入场】、【冲头】等,但是,每个牌子的打法却变化无穷,可以奏出丰富多彩的节奏风格。一般情况下,锣鼓点都由鼓师领奏,一人兼司大、小板(南梆子)和堂鼓、木鱼、小锣,其余演奏者只敲击高边锣和钖锣与鼓师配合。各种乐器中,大、小板以繁复多变的节奏引导;高边锣以稳定的节奏掌握强拍重音;钖锣则以华丽的节奏穿插于高边锣的间隙。有些仪式场面或有些特定唱段(如上面所举那首常用"吟唱调")只有板、木鱼和小锣伴奏,三件乐器错让加花,幽默而风趣。
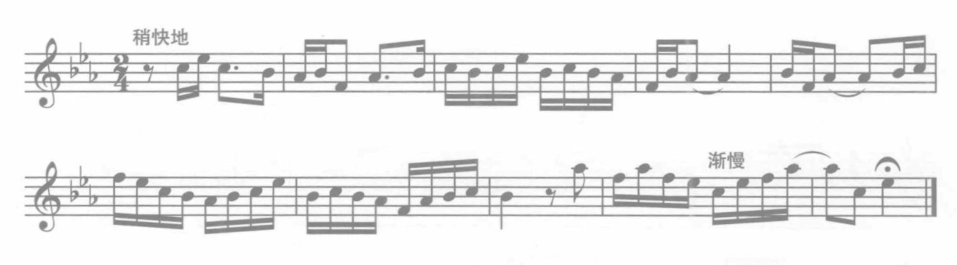
4. 唢呐曲

仪式中大多数经韵腔和吟唱调都由唢呐跟腔伴奏,并为唱腔垫以短小的过渡

音型或过门。严格地说，这类曲调并不是独立的唢呐曲。独立的唢呐曲主要是烘托仪式场面，通常是在锣鼓点的铺垫下演奏的。陈钧道班的这类独立的唢呐曲牌为数不多，常用的主要是【到春来】、【一锭金】、【大开门】等几首。除了这几首比较完整的曲牌外，还有几段短小的过场牌子（无具体曲名），在道士做科行走或站立过程中跟随演奏。下面这首过场牌子多用于拜神叩头之后吹奏：

曲例 3：

过 场 牌 子



（元朗陈多道班 演奏　薛艺兵 杨春薇 记谱）

二、宫调

陈钧道班唯一的旋律乐器就是两支同调的唢呐。该唢呐为市面上乐器厂制作的标准乐器，即 F 调唢呐，筒音为 C。因此，唢呐演奏的曲牌，其调门常用 F，C，♭A几种调，而且采用民间唢呐常用的首调概念。例如，【到春来】用 C 调；【一锭金】用 F 调。这些调门对唢呐都比较容易演奏。但是，陈钧道班的大多数经韵腔和吟唱调的旋律在这几个调门上都很适合，而演唱这类曲调又必须用唢呐伴奏。因此，凡唢呐伴奏的声乐曲则多采用 ♭A调。不过，在仪式中，一般都是先由道士起唱，唢呐随后进入。道士起唱有时会把握不好调门，出现“不上调”的感觉，唢呐进入后常常不合调。在这种情况下，唢呐进入后演唱的道士就会立即调整自己的音高，依唢呐而和。

三、与粤剧音乐的关系

据陈钧讲，他们的音乐（包括声乐和器乐）许多都是来源于当地的粤剧音乐，并且还说他们现在所用的有些鼓点和曲调是以广东省粤剧团编印的《粤剧小曲》为蓝本加以改编利用的。为此，笔者在对他们的音乐进行了记谱之后，和粤剧的相关音乐进行了对照比较，从而发现该道班音乐与粤剧音乐的某些异、同关系。

就锣鼓点而言，陈钧道班所用牌子，如【响锣】、【撞点】、【入场】、【冲头】等，在粤剧锣鼓经[1]中都能找到。正如陈钧所说，他们的音乐要比戏班的“简单一些”。例
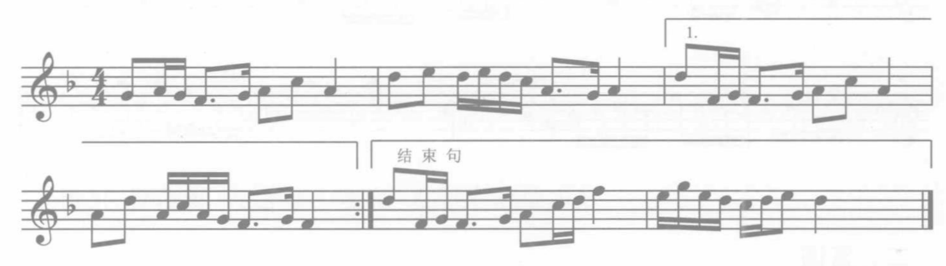
---

① 见陈焯荣整理：《粤京锣鼓谱汇编》（油印本内部资料），香港中文大学音乐系中国音乐资料馆藏。

如，粤剧锣鼓的【撞点】、【撞点头】，又有【慢撞点】、【快撞点】、【慢撞点头】之分，还有【撞一点】、【撞二点】、【撞三点】、【撞四点】、【撞五点】等等不同的打法，而陈钧道班所用仪式中的【撞点】则远不如粤剧的丰富，而且在具体的打法上，往往并不像粤剧中那样严格，而是道士根据仪式场合的自由应用。

在曲调的应用方面，陈钧道班所用曲牌和粤剧所用同名曲牌也存在较大差异。例如，粤剧中的【一锭金】曲调和陈钧道班雷同，而结构则差异较大。粤剧中该曲为15小节，①道士在仪式中只演奏不断反复的四小节：

曲例4：

一　锭　金
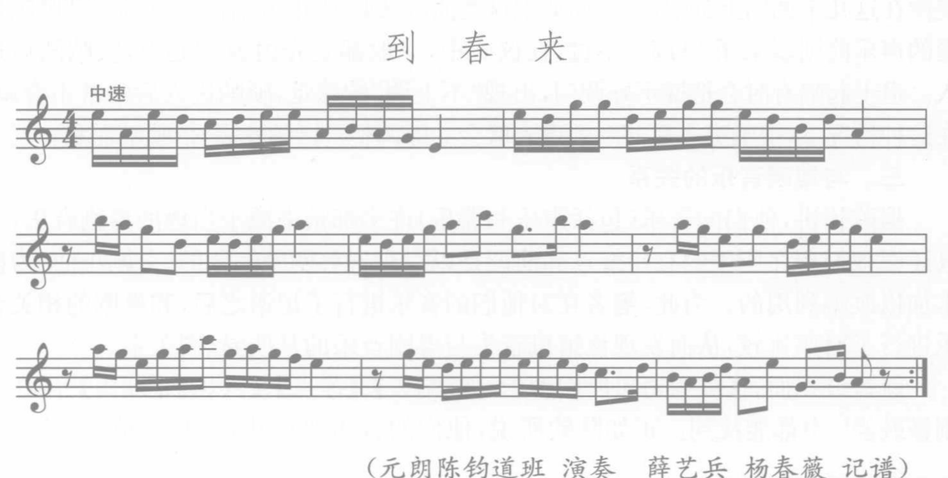


（元朗陈钧道班 演奏　薛艺兵 杨春薇 记谱）

另一曲牌【到春来】，粤剧中为33小节，而道士班只用其中的8小节不断反复演奏。

曲例5：

到　春　来



（元朗陈钧道班 演奏　薛艺兵 杨春薇 记谱）

① 曲谱详见：梁冠廷、熊道几：《粤剧小曲集》(油印本资料)，广东粤剧院艺术室，1983。

陈钧道班所演奏的这个版本，实际上是【到春来】最有特点的骨干旋律，或为该曲牌在广东当地的“母体”。而粤剧中是用来表现剧情，发展唱腔的一种扩展体。两者用途不一，因而各取所需，取以致用导致了音乐风格和结构的差异。道班、戏班，音乐常常相互借用，而同曲异体之变，莫不因需、因用而生。

结　　论

尽管我们对泰亨乡庚辰年太平清醮的这次调查时间比较短暂，但通过几天融入“局内”的现场考察，已经使我们对仪式的主办者（斋主一方）和执行者（道士一方）双方都有了比较深入的了解。通过对所采录的丰富的第一手资料的梳理、记谱、分析和研究，同时参照海外有关的仪式理论，我们可以对泰亨乡太平清醮以及由此而引发的中国民间信仰及仪式音乐的有关问题，作以下三个方面的理论阐释。

1. 太平清醮的宗教性与世俗性

法国著名社会学家涂尔干（Emile Durkheim）说，在宗教信仰者那里，世界被划分为“神圣的”（Sacred）和“世俗的”（Profane）两个永远处于矛盾对立的领域。他把宗教定义为“关乎神圣事宜的信仰和实践的统一体系”[①]因而，宗教仪式（信仰的实践方面）是和世俗事物不相容的一种神圣事物。涂尔干的这些权威性论点虽然对解释人类宗教的普遍性有参考价值，但并不能用他的理论来解释中国民间信仰及其仪式的特殊性。中国的民间信仰及其仪式，正是神圣领域与世俗领域的结合，两种领域之间并不存在矛盾的对立，它既是一种宗教性的世俗文化，又是一种世俗性的宗教文化。中国民间信仰及其仪式所包含的宗教性和世俗性兼容并存的二重性特征，明显地体现在香港的太平清醮活动中。

香港的太平清醮之所以能够沿袭古俗而盛行不衰，它的文化基础就是中国传统的“民间信仰”和中国古代的“宗法意识”。民间信仰属于涂尔干所说的“神圣领域”，是神圣的观念领域，这种观念领域同具体的行为模式——道教斋醮仪式的结合，便构成所谓“信仰和实践的统一体系”的宗教现象。这是太平清醮宗教性特征的体现。宗法意识属于涂尔干所说的“世俗领域”，是世俗的观念领域。这种观念领域在泰亨乡则表现为乡民强烈的文氏宗族意识，而这种意识的行为表达方式就是为求得文氏宗族的社区平安而主办太平清醮。其中也包含上文所说的建醮活动中隐含着的有关信仰与宗法、宗族威望与个人权力等一系列世俗性功利目的。既是在神圣的道教仪式场域中，同样也表现出中国古代宗法意识的孑遗，例如，祭坛

---

① Durkheirn, Emile, “Definition of Religious Phenomena and of Religion”, *The Elementary Forms of the Religious Life: A Study in Religious Sociology*, London Allen & Unwin, 1915, pp. 36—47.

上神位的长幼尊卑；以供品、施食贿赂神鬼；道士对诸神的跪拜礼、对三清的表奏礼等仪轨，都是古代世俗社会皇权、宗法、等级、礼仪的翻版。

因此，我们认为：宗教性和世俗性的兼容并蓄是泰亨乡太平清醮的基本特征，这种特征也普遍存在于中国其他地区的民间信仰和同类仪式中。

2. 太平清醮的场域特点和风格特征

美国仪式学家格兰姆斯(Ronale Grimes)在《仪式研究的起点》(Beginnings in Ritual Studies)一书中，提出了仪式的"场域"(Field)和"风格"(Style)两个关键词。所谓仪式的"场域"，即仪式实践的场所和仪式结构、仪式过程的总和。所谓仪式的"风格"，是指仪式参与者有意识和无意识表现出来的、智力的和情绪的、身体的和态度的各个面相的综合风貌(Ethos)。① 格兰姆斯认为，发现仪式的"场域"特点和寻找仪式的"风格"特征对研究和解释仪式具有重要意义。

在泰亨乡太平清醮调查过程中，当我们置身于"醮场"这个仪式场所时，首先感受到的是它的视觉环境和听觉环境。醮场的视觉环境是一个五彩缤纷的美术场景——从沿途彩牌、醮场彩旌、坛上供器、神像绘画、工艺纸扎、法器道具到道士服装、做科手势、仪式动作，等等，无不蕴含美术意味。醮场的听觉环境是一个声律盈耳的音乐场域——从道班乐队喧天的武场锣鼓、响亮的文场唢呐到做科道士顿挫的吟白、抑扬的念诵、优美的唱颂，无不包含音乐声趣。法国学者拉格威(John Lagerwey)曾说：中国道教的仪式，就是音乐，就是舞蹈。② 我们也认为：太平清醮的仪式，就是由诗文、美术、音乐、舞蹈综合构拟出的一个艺术"场域"。这就是太平清醮的场域特点。

在太平清醮的整个活动过程中，我们看不到乡民的宗教狂热，只有节日般的喜气和宗族内的欢宴。在这里没有原始部族那样的祭祀群舞，没有呐喊着的巫术咒语和血淋淋的杀生献祭，只有从社区外部重金礼聘前来为乡民祈福的道士所做的优雅的祭祀礼仪。这种祭祀礼仪的优雅，并非以日常的行为方式"表现"出来，而是以象征、虚拟的方式"表演"出来。在这里，不仅仪式场域是艺术化了的场域，仪式执行者在其间的行为方式，同样是艺术化了的表演。艺术化的表演，正是太平清醮仪式的行为风貌(Ethos)，亦即这种仪式的"风格"(Style)特征。

中国道教仪式(尤其是正一道仪式)的这种艺术化表演，同中国戏曲的艺术表演有异曲同工之妙，并且有着本质上的类似性，而太平清醮又是同时容纳仪式表演和戏曲表演的一个艺术场域。在我们采访过程中，当戏棚中神功粤剧正在唱、念、

---

① Grimes, Ronale, *Beginnings in Ritual Studies* (revised edition), USA: uniuersity of South Carolina Press, 1995.

② Lagerwey, John, *Taoist Ritud in Chinese Society and History* , New York, London: Macmilan Publishing Company, 1988.

做戏进行表演的同时,坛场上正一道士也在唱、念、做科进行表演。就视觉和听觉的直观风貌而言,两者几乎没有差别,他们都是在类似的美术场景(舞台、醮场)中通过类似的文学形式(剧本、科仪本)、音乐形式(乐队文武场、唱腔、经韵)和舞蹈形式(做戏、做科、蟒袍、水袖)为观众"演戏"。所不同的是:戏班在演故事,道士在演愿望——祈祷太平的愿望;前者是为愿望而娱神,后者是为愿望而求神。从我们第一个论点的角度来看,两者的日的都是神圣的,方式都是世俗的。中国民间信仰以及民间化的正一派道教仪式,其特点,正是用世俗的行为方式来表演神圣的宗教观念。

3. 太平清醮仪式音乐的功能

道教仪式音乐的功能,可以从"局内"和"局外"两种角度来分析。但是,即便从不同角度分析,也不能一概而论,因为道教全真派音乐和正一派音乐、道士观内修行的功课音乐和道士为民间所做的斋醮音乐,都有不同的形态差别和艺术表现。在泰亨乡这次庚辰年太平清醮中,正一道仪式音乐的功能,也可以从"局内"和"局外"两种角度进行阐释。

泰亨乡五天六夜的清醮仪式,自始至终贯穿着由人声和乐器组成的声音。其中,人声从表白(散文体词句,如奏章、表文、牒文、咒语等)、念白(韵文体词句,如偈、颂、赞等),到吟诵(带韵腔的经文、诗文等)、吟唱(歌唱性诗体词章,神赞、礼忏诗章等),包含了从近语言到近歌唱①的一系列声音形式。乐器的声音从节奏性的打击乐器到曲调性的管弦乐器,都是用来配合仪式动作和伴奏人声的声音形式。可以说,正一道的这种斋醮仪式就是道士在特定仪式场域中采用一系列动作(手势、舞蹈)和声音(人声、乐声)来沟通人与神灵并向神灵表述斋主愿望的一种艺术风格的仪式表演。仪式中,音乐的功能即体现在如香港学者曹本冶所说的"音乐对仪式的有效性"。② 如果站在崇信仪式的参与者(道士、缘首团、乡民)的角度,用"局内"观分析,音乐对仪式的有效性的确体现为"通神"、"遣欲"、"宣化"③三种功能。如果站在旁观者的立场,用"局外"观分析,音乐对仪式的有效性则体现在它是"仪式环节中起连续性和整体性的重要构成因素"④,仪式中音乐因素的重要性,就在于它以超越语言的声音效果和节奏效果串联着仪式的程序,掌控着仪式的律动。试想:如果没有音乐,正一道的这种公醮仪式将如何在公众面前展示?

---

① 详见曹本冶:《仪式音乐研究的理论定位及方法》,载《中国音乐研究在新世纪的定位论文集》。

② 曹本冶、朱建明:《海上白云观施食科仪音乐研究》,台湾新文丰出版公司,1997。

③ 曹本冶总结道教音乐的四种功能为"通神"、"养生"、"遣欲"(顺意、致思、俭束心念)、"宣化"(详见《海上白云观施食科仪音乐研究》第8章),清醮仪式音乐则不包括其中的"养生"功能。

④ 同②。

正如前文所述,太平清醮的仪式是由诗文、美术、音乐、舞蹈综合构拟出的一个艺术"场域",仪式的"风格"特征就表现在它是一种艺术化的表演。在这个艺术场域和艺术表演中,音乐以其不同寻常的声音效果渲染着仪式场域的听觉环境,营造出一个直感而神圣的声音空间。这就是我们从"局外"观所观察到的这种特定音乐在这种特定仪式中的特殊功能。

(原载《中国音乐》,2004 年第 1 期)

科尔沁蒙古族萨满祭祀仪式音乐考

刘桂腾

在具有萨满信仰的中国东北阿尔泰语系诸族中，科尔沁蒙古族的萨满祭祀仪式可谓独具特色。科尔沁蒙古族聚居于漠南之东，与邻近的满族、汉族相毗邻；半牧半农的劳动生活方式，熔铸了科尔沁蒙古族萨满祭祀仪式以游牧与农耕文化相融合的边缘文化特征。近十几年来，科尔沁蒙古族的萨满乐舞受到了音乐舞蹈理论界的关注。① 值得尊敬的是，当地文化工作者在20世纪80年代抢救性开掘出来的田野考察资料，今天仍是足可倚重的学术资源。从已有的学术成果来看，关于科尔沁蒙古族萨满音乐的研究成果大多散见在一些综合性的音乐论著之中，尚未形成专题性的研究。地处科尔沁草原的哲里木盟（今通辽市），是目前我国境内蒙古族萨满文化遗留的主要地区。由于诺来、满熙、甘珠尔扎布、门德巴雅尔、宝音贺希格、官布等著名的科尔沁蒙古大萨满相继辞世，我先后几次赴科尔沁考察的重点对象是哲里木盟科尔沁左翼中旗腰林毛都苏木南塔嘎查的色仁钦博②所使用的萨满乐器及其演唱的神歌。

一、科尔沁蒙古族史略

蒙古科尔沁部是成吉思汗胞弟哈布图哈撒儿及其后裔所属部落。14世纪，科

① 蒙古族萨满音乐舞蹈研究的主要论著：乌兰杰：《蒙古族萨满音乐》，载《中国音乐学》，1992年第3期，包·达尔汗：《论"安代"歌舞与蒙古博教音乐间的亲缘关系》，载《中国音乐学》，2001年第4期，白翠英等编：《科尔沁博艺术初探》，1986，等。

② 苏木：蒙语"乡"；嘎查：蒙语"村"；博：科尔沁蒙古人对"萨满"的称谓。

尔沁蒙古人在额尔古纳河、海拉尔河和呼伦湖一带游牧；15世纪初，蒙古鞑靼部阿鲁台遭瓦剌部袭扰，哈布图哈撒儿十四世孙奎蒙克塔斯哈剌率部众东越大兴安岭以东的嫩江流域游牧，遂将此地称为"嫩江科尔沁"或称"嫩科尔沁部"，后来统称"科尔沁部"，成为兀良哈地较为著名的蒙古部落，北元时成为蒙古东部具有较大影响的独立势力。明万历二十一年(1593年)，科尔沁部首领明安及内喀尔喀五部(扎鲁特、巴林、巴约特、翁吉剌特、乌齐埒特部)首领劳萨遣使者与建州女真努尔哈赤通好并进贡马匹、骆驼，是蒙古封建主中最早与女真人通使交往者。明万历四十年(1612年)，科尔沁首领明安将女儿嫁给努尔哈赤，是蒙古封建主中第一个与后金联姻者。不久，明安率其他17个部落首领及3000军民归附后金汗努尔哈赤。

清时，科尔沁蒙古人与邻近的满洲人交往日趋紧密。清初，科尔沁部已经占据北抵齐齐哈尔以南，南达辽东旧边墙之间的广阔地域。清太宗天聪年间(1627—1638)，科尔沁等部移驻西拉木伦河流域，就牧于今内蒙古赤峰市以北一带。科尔沁蒙古与满族在地缘上、政治上和军事上关系甚密，是最早归附后金(清朝)的蒙古部落之一。科尔沁蒙古首领世代与满洲统治者联姻，清孝端文皇后、孝庄文皇后、孝惠章皇后皆出身于蒙古科尔沁部。科尔沁蒙古人曾与蒙古卫拉特部征战，与达延罕的6万户蒙古抗衡，后来逐渐形成了包括科尔沁部6旗(左翼前、中、后3旗，右翼前、中、后3旗)、杜尔伯特部1旗、扎赉特部1旗和郭尔罗斯部2旗，共4部10旗的部落联盟集团。位于科尔沁草原腹地的哲里木盟一带①，是联结东北与华北的咽喉地带，历来是兵家必争之地。后金时期的努尔哈赤就是从这里开始与明王朝争取蒙古人的政治、军事联盟并拉开了与当时已经和明王朝结盟的蒙古领主林丹汗决战的序幕。努尔哈赤通过与科尔沁部蒙古人联姻、封爵等手段加强了满蒙的政治联盟，进而征服和控制了漠南蒙古的广大地区，打通了进入长城的辽西走廊，最终入主中原。

二、科尔沁蒙古族的萨满信仰

喇嘛教进入蒙古之前，萨满信仰在蒙古各部落中长期流行。蒙古萨满，男萨满称"博"，女萨满称"渥都干"。

一、蒙古族萨满信仰的历史渊源

蒙古人的萨满信仰源远流长。《多桑蒙古史》载："珊蛮(即萨满)者，其幼稚宗教之教师也。兼幻人、解梦人、卜人、星者、医师于一身，此辈自以各有其亲狎之神灵，告彼以过去、现在、未来之秘密。击鼓诵咒，逐渐激昂，以至迷惘，及神灵之附身也，则舞跃瞑眩，妄言吉凶，人生大事皆询此辈巫师，信之甚切。"②萨满信仰在蒙古

---

① 1999年1月，经国务院批准撤销哲里木盟建制，设立地级通辽市，其行政区域基本未变。

② 多桑：《多桑蒙古史》(上册)，冯承钧译，上海书店出版社，2001，第31—32页。

上层也十分流行，萨满在蒙古诸王中享有崇高的地位。史载："蒙古人……颇信珊蛮之语。即在现时，成吉思汗系诸王多信仰其人。凡有大事，非经其珊蛮与星者意见一致者，不行。此辈术士兼治疾病。"[①]这里所记载的萨满功能，治疗疾病至今仍然是蒙古博的主要职能。

1206年成吉思汗统一蒙古诸部后，蒙古人南侵中原、西征欧亚，其他民族的宗教特别是佛教开始进入蒙古人固有的宗教信仰生活中，并与之产生激烈的信仰冲突和教派纷争。成吉思汗信奉萨满："自信有一主宰，并崇拜太阳，而遵从珊蛮教……"但对其他宗教仍取宽容态度："切勿偏重何种宗教，应对各教之人待遇平等。"[②]以至于后来出现了诸多宗教特别是藏传佛教占"宗主"地位的局面。随着蒙古族军事、政治上的兴衰，其萨满信仰的影响和地位也时起时落、起伏跌宕。13世纪，基督教的别支景教传入蒙古。元代，宁玛派喇嘛教盛行于蒙古宫廷，喇嘛取代了萨满的崇高地位。元灭后200余年，萨满信仰的影响再度复兴。

16世纪，格鲁派喇嘛教传入蒙古，成为主要宗教，萨满信仰遭到了遏制。1570年由土默特部阿勒坦汗制定的宗教法典《十善福经法》，大力推广佛教而强行取缔蒙古博，萨满与喇嘛信仰之间产生了激烈的矛盾与较量。1603年，林丹汗继承汗位并崇尚佛教。林丹汗统治蒙古的时期，利用藏传佛教不断扩大自己的政治影响。1618年，他封西藏红教喇嘛沙尔巴呼图克图为"瓦察喇达喇呼图克图"并兼国师。[③] 1640年，喀尔喀、卫拉特各部领主会盟，制定了《喀尔喀卫拉特法典》，法典规定了黄教是喀尔喀、卫拉特蒙古人共同尊奉的宗教。这些蒙古部族的萨满信仰遭到了禁止并被宣布以"科以财产刑"的法律手段惩罚违者。但实际上，民间大多数皈依于喇嘛教的蒙古人仍然没有真正摆脱萨满信仰的影响，出现了一些形式上呈混合形态的祭祀仪式，如祭敖包；在科尔沁一带，出现了"莱青"这样种类的蒙古萨满。蒙古的部族统治者以"法典"的形式确定佛教的统治地位，表明蒙古人传统的萨满信仰具有着根深蒂固的历史渊源和顽强的宗教影响力。

由于萨满信仰在蒙古族的历史发展中曾占有统治地位，后来被喇嘛教所取代，因而，在东北诸多萨满信仰民族中，蒙古族的萨满信仰经历了与众不同的磨难，在与喇嘛教的激烈抗争中九死一生、顽强生存。

二、科尔沁蒙古博信仰

蒙古族萨满信仰体系中的神灵庞杂无比，可谓"万物有灵"。蒙古人信仰的诸神很多，如自然神中的日、月、星、雷、电、风、雨、火、山、河、湖诸神崇拜；动物神中的鹰、熊、狼、鹿、兔子、松鼠、紫貂、马、狗等崇拜；对鹰、天鹅、公牛、野猪等图腾的崇拜

---

① 多桑:《多桑蒙古史》(上册)，冯承钧译，上海书店出版社，2001，第170页。

② 同上，第155页。

③ 蒙古族通史编写组:《蒙古族通史》(中卷)(修订版)，民族出版社，2001，第184页。

以及生殖崇拜等。其中,“腾格里”和“翁衮”两大神系,在蒙古人的萨满信仰体系中占有重要地位并有十分广泛的影响。

1. 腾格里

蒙古人对天的崇拜由来已久,腾格里(Tangri),汉译“天神”。腾格里是一个无所不能的、庞大的天神崇拜系统。据我国学者统计,在蒙古英雄史诗和博的神词中,具有各种职司的腾格里有上百个。如吉勒腾格里(司平安顺利之天)、安达之腾格里(义友兄弟们崇奉的天)、玛纳罕腾格里(司猎物之天)、毕斯曼腾格里(司财富之天)、喀喇腾格里(司医药之天)、萨勒腾格里(司风之天)等。

科尔沁蒙古几位大博,如库伦旗的诺来博和科左中旗的宝音贺希格博等的萨满祭祀仪式中都有祭天的程式。“每年七月初七或初八开始祭天,历时三天三夜,要有很多的博参加,由一位幻顿或博主祭,其他人均为帮博。”[①]目前,在科尔沁草原已经见不到这种大型的祭天活动了。此外,还有日常因事、因灾临时邀博举行的祭天仪式。

2. 翁衮

蒙古人“以木或毡制偶像,其名曰 Ongon,悬于帐壁,对之礼拜,食时先以食献,以肉或乳抹其口。”[②]所谓翁衮,是蒙古人祭拜的他们所尊敬或恐惧的死者对象,同时还有一些自然、动植物(如牛、羊、马、虎、山、河)等。与腾格里一样,翁衮是一个庞大的神灵崇拜系统。其数目、对象,在不同时期、不同地区、不同部落中也不尽相同。可谓为数众多,不胜枚举。各村落有各村落的翁衮,也有全蒙古人公认的翁衮。蒙古人用毛毡、丝绸、木块和青铜等材料制成各种形状的翁衮偶像以敬奉之,形成了“翁衮崇拜”。在科尔沁草原,最为著名的翁衮,有“吉雅其”和“宝木勒”等。

吉雅其,畜牧保护神,是以往蒙古族几乎家家供奉的神灵。按照蒙古人的解释,“吉雅其原是一位深知马的习性、勤劳而又热情的牧马人”,[③]死后,成了护佑蒙古人牲畜的神灵。祭祀吉雅其,科尔沁蒙古博将其名之为“吉雅其色日古讷”。科尔沁蒙古博通过祭祀吉雅其神,为牧民驱除瘟疫灾害,使得人畜平安、牧业兴旺。

宝木勒,师祖神,是科尔沁蒙古博的保护神(也有人直接将其当作“赫伯格泰”)。“宝木勒”,就是“巴郭木勒”,意思是“从天上下来的”。在科尔沁蒙古博的许多传说中,赫伯格泰是博的祖神,有着与喇嘛激烈争斗的英雄般的神奇经历。科左中旗色仁钦博的神帽上即有赫伯格泰的铜刻画像,将其视为“宝木勒”并奉为师祖神,可见赫伯格泰这个“宝木勒”在科尔沁蒙古博心目中的崇高地位。

---

① 幻顿:世袭萨满;帮博:辅祭者。多桑:《多桑蒙古史》(上册),冯承钧译,上海书店出版社,2001,第12—13页。

② 同上,第31页。

③ 秋浦:《萨满教研究》,上海人民出版社,1985,第97页。

三、科尔沁蒙古博事略

20世纪80年代，有名有姓的著名科尔沁蒙古博尚有十来位。我们这次考察时，这些蒙古博大多已经谢世，仅有科尔沁左翼中旗的色仁钦博在世。所幸的是，哲里木盟的文化工作者早在1982年、1984年和1986年多次对科尔沁著名萨满的表演进行集中的搜集、整理并进行了实况录像，为我们留下了宝贵的历史资料。



图1 色仁钦演奏塔拉哼格曰各

色仁钦博(1925—)

色仁钦，汉姓王，名色仁钦。男，蒙古族，1925年生人。原籍哲里木盟库伦旗，随其父迁入科尔沁左翼中旗。现居于内蒙古自治区通辽市科尔沁左翼中旗腰林毛都苏木南塔嘎查，为家族第七代世袭博。色仁钦13岁时随师傅良月渥都干习练萨满功夫，过"双关"和"九道关"，独立行博，主要活动于"历史地理"中的哲里木盟地域——现内蒙古自治区科左中旗及邻近的辽宁省阜新蒙古族自治县、吉林省前郭尔罗斯蒙古族自治县一带。色仁钦家境并不富裕，住在一座简陋的土坯房中，患有严重的肺心病，视力较差，嗓音嘶哑。但腿脚灵便，思维敏捷，在本地及前郭尔罗斯带有多名徒弟。色仁钦的演唱旋律顺畅，带有浓重的蒙古族音乐风格，能够做"脱魂"表演。色仁钦右手持鼓，左手持鞭，其手腕松弛灵活，鼓鞭在鼓面上轻点重击，错落有致，韵味十足。色仁钦善于发挥鼓尾子的作用，将"刷拉"的鼓环声音与"咚咚"的鼓面声音巧妙而又默契地结合起来使用。

甘珠尔扎布博(1917—1984)

甘珠尔扎布，汉名"李青"，男，蒙古族，1917年生，已故。生前居于内蒙古自治区哲里木盟科尔沁左翼中旗绘田苏木北海嘎查。9岁随其父波日扎和蒙古镇(现阜新蒙古族自治县)色兴嘎学博，18岁出徒独立行博，是家族第五代博。解放后弃博从医，为蒙医大夫。甘珠尔扎布博擅长萨满舞蹈，精通鼓技，能够做"脱魂"表演。他的表演形象逼真，风格幽默。

春梅渥都干(1925—?)

春梅，又名"珊丹"，女，蒙古族，1925年生，已故。生前居于内蒙古自治区哲里木盟库伦旗鄂勒顺苏木吉利图嘎查。春梅幼年家中兄弟姊妹众多，生活贫困。9岁跟科尔沁著名的端钦嘎日布渥都干习练萨满功夫，11岁开始随师傅端钦嘎日布外出行博。春梅既不是"世袭博"，也不是完全"过关"的正式萨满，却是近世科尔沁少见的女萨满——渥都干。春梅善于歌唱，舞姿柔媚，能够做"脱魂"表演。春梅渥

都干急速健美的旋转,在科尔沁一带享有盛名。

门德巴雅尔博(1910—?)

门德巴雅尔,男,蒙古族,1910 年生,已故。祖籍内蒙古归化城(现呼和浩特市),库伦旗建旗时迁入库伦旗,生前居于内蒙古自治区哲里木盟库伦旗额勒顺苏木东胡其吐嘎查。21 岁学博,25 岁过"九道关",27 岁出徒独立行博,为家族第 13 代世袭博。门德巴雅尔既有家传的博技,又有向赛音敖其尔热乐图习练博艺的经历,多年活动于库伦旗的额勒顺和奈曼旗的南半部。门德巴雅尔擅长表演《鸟精灵》和《姑娘神》,能够做"脱魂"表演。他的表演风格独特,别具一格。70 多岁时的表演仍不减当年的幽默风趣和轻盈活泼,在科尔沁影响广泛。

宝音贺希格博(1918—1985)

宝音贺希格,男,蒙古族,1918 年生,已故。祖籍为蒙古"哈剌哈"兀良哈部,生前居于内蒙古自治区哲里木盟科尔沁左翼中旗烟灯吐苏木中满吉敖嘎查,为家族第 15 代世袭博。7 岁开始向著名的巴乙拉博学艺。宝音贺希格擅长表演《虎神》和《癫狂神》,能够做"脱魂"表演。

官布博(1928—?)

官布,男,蒙古族,1928 年生,已故。生前居于内蒙古自治区哲里木盟科尔沁左翼中旗道兰套布苏木车家子嘎查。12 岁学博,通过了"双关"和"九道关"。曾参军,转业后还乡务农。官布擅长博舞蹈《鸟精灵》、《蜜蜂精灵》、《种羊精灵》等,能够做"脱魂"表演。在 60 多岁的时候还能够做动作激烈的鼓技表演,特别是他的双鼓表演技艺高超,在极快的速度下仍能挥洒自如,令人叹为观止。

诺来博(1901—1984)

诺来,男,蒙古族,1901 年生,已故。生前居于内蒙古自治区哲里木盟库伦旗芒汗苏木毛顿塔拉嘎查,为科尔沁草原著名的世袭博。

满熙博(1902—1989)

满熙,男,蒙古族,1902 年生,已故。生前居于内蒙古自治区哲里木盟库伦旗哈日稿苏木温都尔白光嘎查,17 岁因病随其叔父习练博艺,过了"双关"和"九道关"后独立行博,解放后弃博从医。

三、科尔沁蒙古博的乐器

据调查,近世完整的科尔沁蒙古萨满传世乐器有两套:一套为科尔沁左翼中旗的色仁钦博所有;另一套为库伦旗的门德巴雅尔博所有,目前已经遗失。[①] 这样,

① 据说这套乐器躲过"文革"大劫后,20 世纪 80 年代曾被当地公安部门没收,此后再没有下落。

色仁钦博所用这套萨满乐器就成为唯一传世的科尔沁蒙古族萨满乐器。

科尔沁一带蒙古族的萨满乐器主要有:塔拉哼格日各、腰镜、哄哈、吉德。蒙古博举行萨满仪式时,以塔拉哼格日各为主——配之以腰镜、哄哈、吉德等。

一、塔拉哼格日各

与其他具有萨满信仰的大多数东北少数民族有所不同的是,科尔沁蒙古博所用的萨满鼓不是"抓持型"的抓鼓,而是"握持型"的单鼓。

1. 塔拉哼格日各的传说

塔拉哼格日各,汉译"单面鼓",俗称"神鼓"。在科尔沁一般简称为"哼格日各"(鼓),是与满族、汉族萨满使用的单鼓形制相同的铁柄单面鼓。

关于塔拉哼格日各,科尔沁著名的甘珠尔扎布博讲述过一个古老的传说:

> 当佛爷还没有来到凡间以前,赫伯格泰就是神通广大的博了。他是科尔沁博的祖先,成吉思汗时代豁尔赤博后代的徒弟。他和佛爷争斗了7年,最后从台吉的地位上被排斥到贫民中间,从那以后,台吉里就没有博了。赫伯格泰有3件法宝:一件是两面蒙皮的红鼓,这是他的坐骑。骑上红鼓,他想上哪儿转眼就能到哪儿。第二件是64条飘带缀成的法裙。这是他的翅膀,穿上他想飞就飞,一直可以飞到九霄之上。第三件是18面铜镜。这是他的护身法器……(赫伯格泰的本领惊动了佛爷。于是,佛爷带了7个徒弟来收拾他了。在激烈的争斗中,赫伯格泰)被佛爷的"敖其尔"(喇嘛的法器)打下来,掉到一棵"叁丹"树上。就这样,他的64条飘带只剩下24条;18面铜镜只剩下9面;双面的神鼓被"敖其尔"打破了一面,从此博的鼓就成了单面的……①

这个有意思的民间传说反映了博与喇嘛在蒙古人中争夺信仰"宗主"地位激烈争斗的历史。萨满信仰在科尔沁草原最后一块领地中,终究也没有抵御得了喇嘛教的强大势力而屈居民间一隅。

塔拉哼格日各,是科尔沁蒙古博主要的乐器和法器。在科尔沁博看来,塔拉哼格日各能够载人:科尔沁蒙古博的祖神赫伯格泰"总是骑着神鼓上天"②。在蒙古萨满行博的过程中可以看出,塔拉哼格日各是博力量的象征和动力源泉,是博进入灵界的天梯。借助于鼓声,博才能够与神灵沟通,它是人神之间交流的媒介。行博时,神灵的行踪和情绪往往由鼓声来加以描摹。在蒙古博的祭祀仪式中,无论是舞蹈抑或歌唱,鼓都是须臾不可缺少的灵感与律动之源。

2. 塔拉哼格日各的形制

---

① 白翠英:《科尔沁博艺术初探》,哲里木盟文化处内部资料本,1986,第89—91页。

② 同上,第93页。

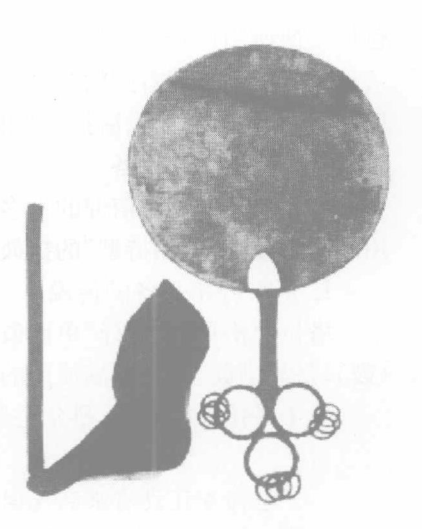


图 2 塔拉哼格日各

科尔沁一带蒙古博的塔拉哼格日各形制与东北的东部地区广泛流行的单皮鼓基本相同，多为圆形，铁圈，以羊皮蒙制，下有一柄并带鼓尾子。库伦旗一带的塔拉哼格日各多为扇形鼓，科尔沁左翼中旗一带的塔拉哼格日各多为圆形鼓。

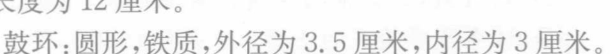
科左中旗色仁钦博使用的塔拉哼格日各有 3 面，规格相同，制作的比较规范、精致，所以我们只对其中的一面鼓的尺寸作了详细测量。

鼓形：圆形，其横径约略大于纵径。

鼓圈：铁制，宽度 1.5 厘米，厚度为 0.3 厘米。

鼓面：以羊皮蒙制，垂直直径为 32.5 厘米，水平直径为 34 厘米。

鼓柄：铁制，以红色布条缠裹，直径为 2.5 厘米，长度为 12 厘米。



鼓环：圆形，铁质，外径为 3.5 厘米，内径为 3 厘米。

鼓尾：外径为 8 厘米，内径为 6.5 厘米；为 3 个焊接在一起的用铁条拧成麻花状弯成的圆圈，每个圆圈里串联 3 个鼓环。

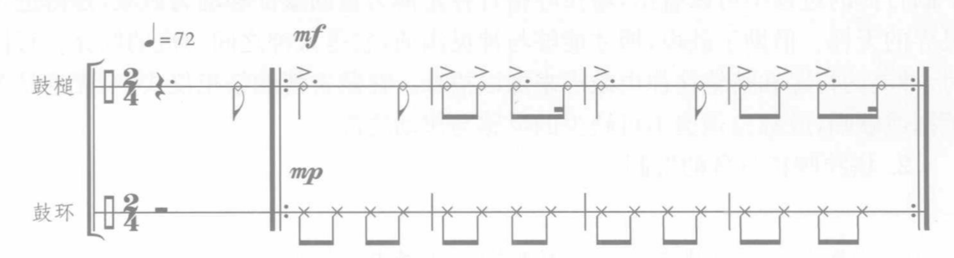
鼓鞭：木制，其外以红布缠裹，长度为 33.7 厘米，宽度为 1.8 厘米，厚度为 0.2 厘米，下部垂以红黄两块绸布为穗。

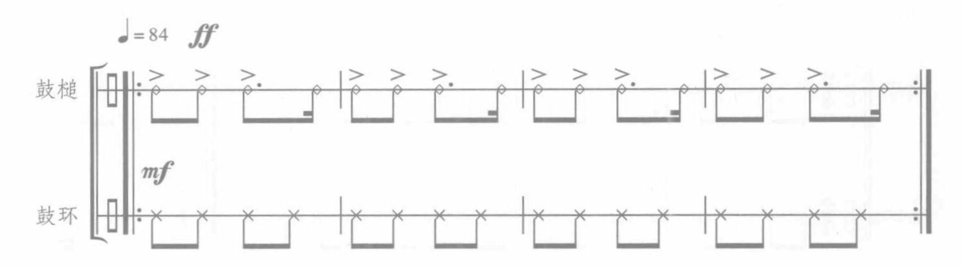
3. 塔拉哼格日各的鼓点

塔拉哼格日各的鼓点非常丰富，是萨满仪式中渲染气氛的手段和为舞蹈及演唱伴奏的乐器。同时，它还是博进行舞蹈时的道具。行博时，一般为左手持鼓，右手持鞭击鼓。

蒙古博的塔拉哼格日各主要用于博的舞蹈和诵唱伴奏。从科尔沁地区搜集到的塔拉哼格日各鼓点中，我们可以了解这种形制的萨满鼓节奏节拍的基本特点。

谱例 1 《站鼓与走鼓》

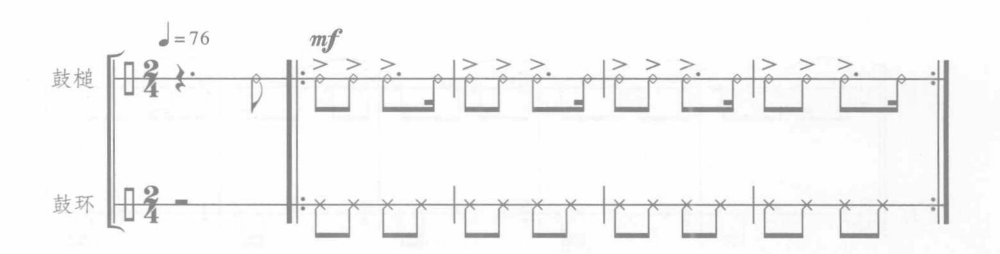


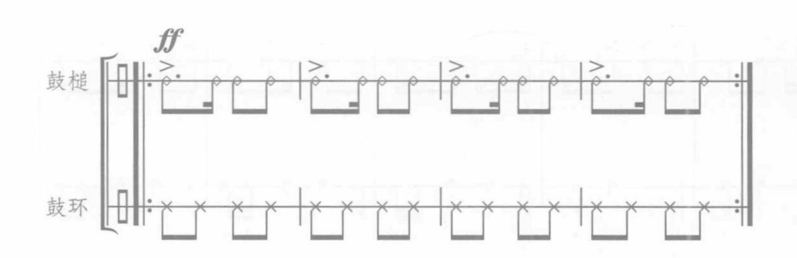


科尔沁左翼中旗甘珠尔扎布演奏，刘桂腾整理、记谱。

这个鼓套的实际长度不仅于此，只是基本节奏节拍的概括。前半部是以诵唱（站鼓）为主的伴奏鼓点，鼓声如蜻蜓点水，突出唱腔；后半部，随甘珠尔扎布博的激烈舞动（走鼓）而逐渐加速，鼓声急促而响亮；当铃鼓声将博带入脱魂状态时，祭祀仪式达到了高潮。

谱例 2 《耍双鼓》

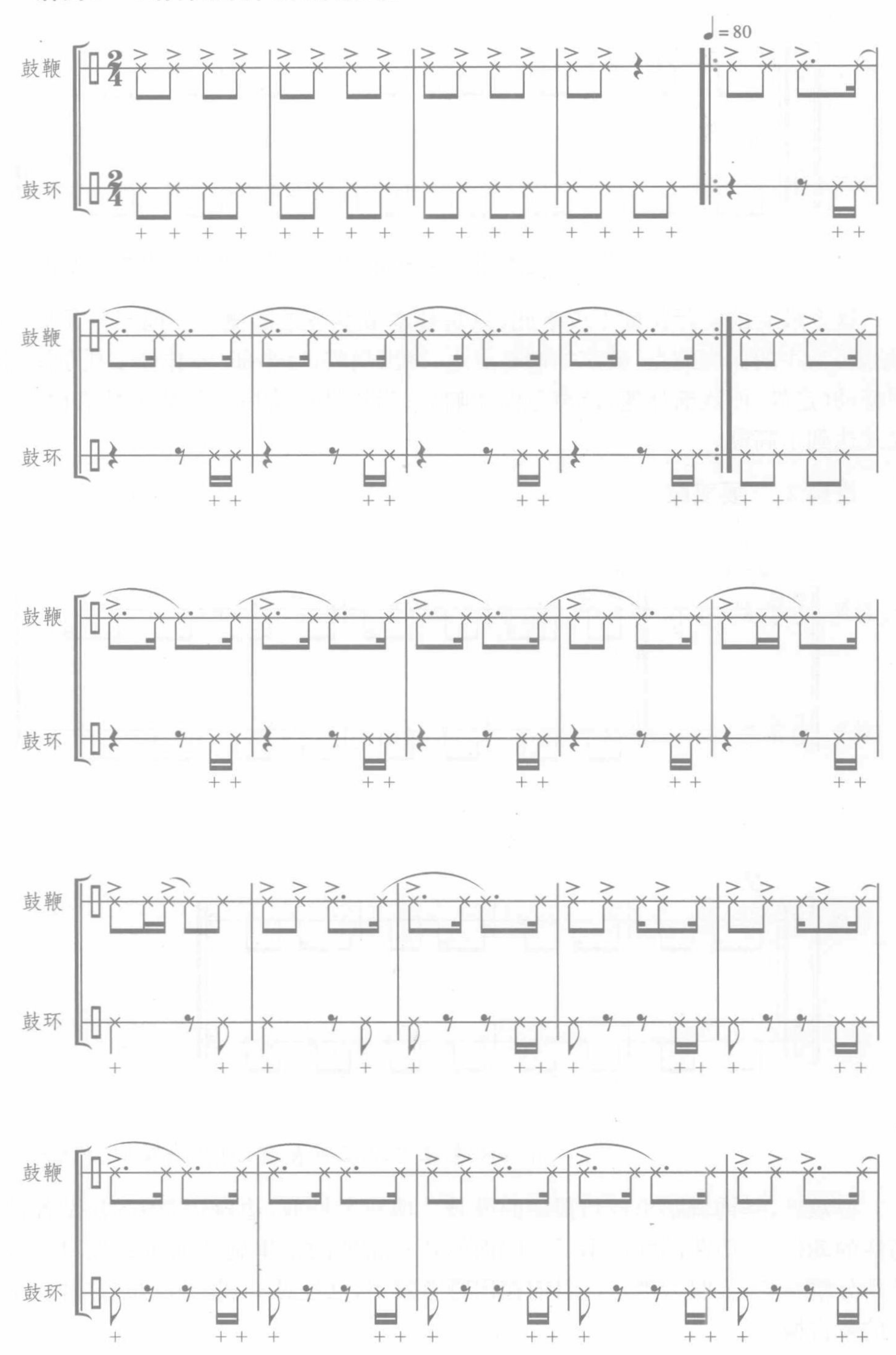


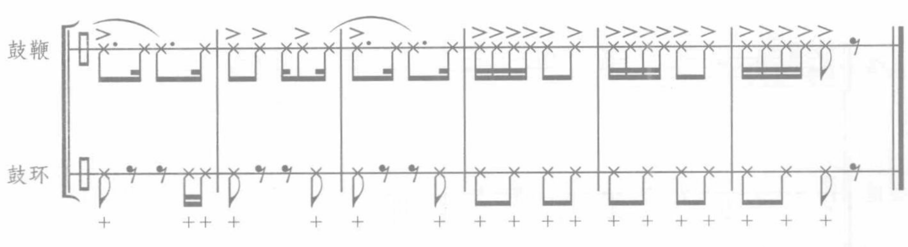


科尔沁左翼中旗宫布表演，刘桂腾整理、记谱。

耍双鼓，是博舞蹈里技巧很高的鼓技。博双手持鼓，边舞边耍鼓，并做各种技巧性的动作，一般萨满胜任不了。两面鼓在官布博的手里旋转如飞、飘洒自如，鼓技十分精彩，令人叹为观止。目前在田野考察中，已经见不到能够达到这种演奏水平的蒙古博了。

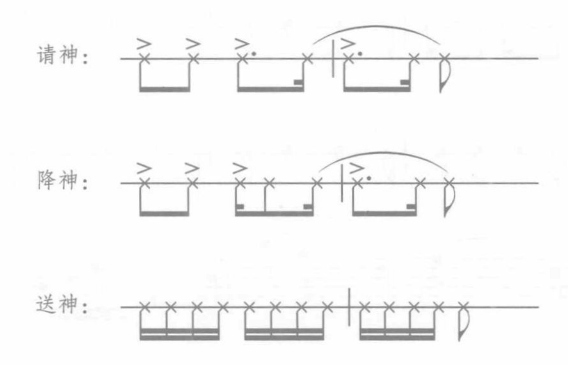
谱例 3 《请神、降神、送神鼓套》





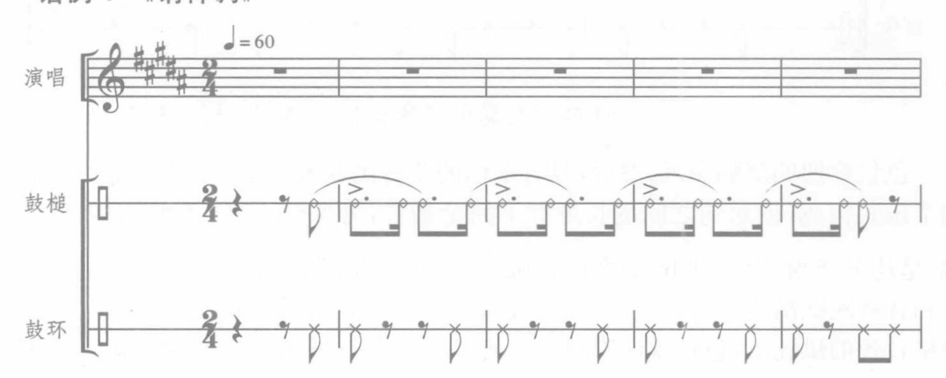
科乐沁左翼中旗色仁钦演奏，刘桂腾整理、记谱。
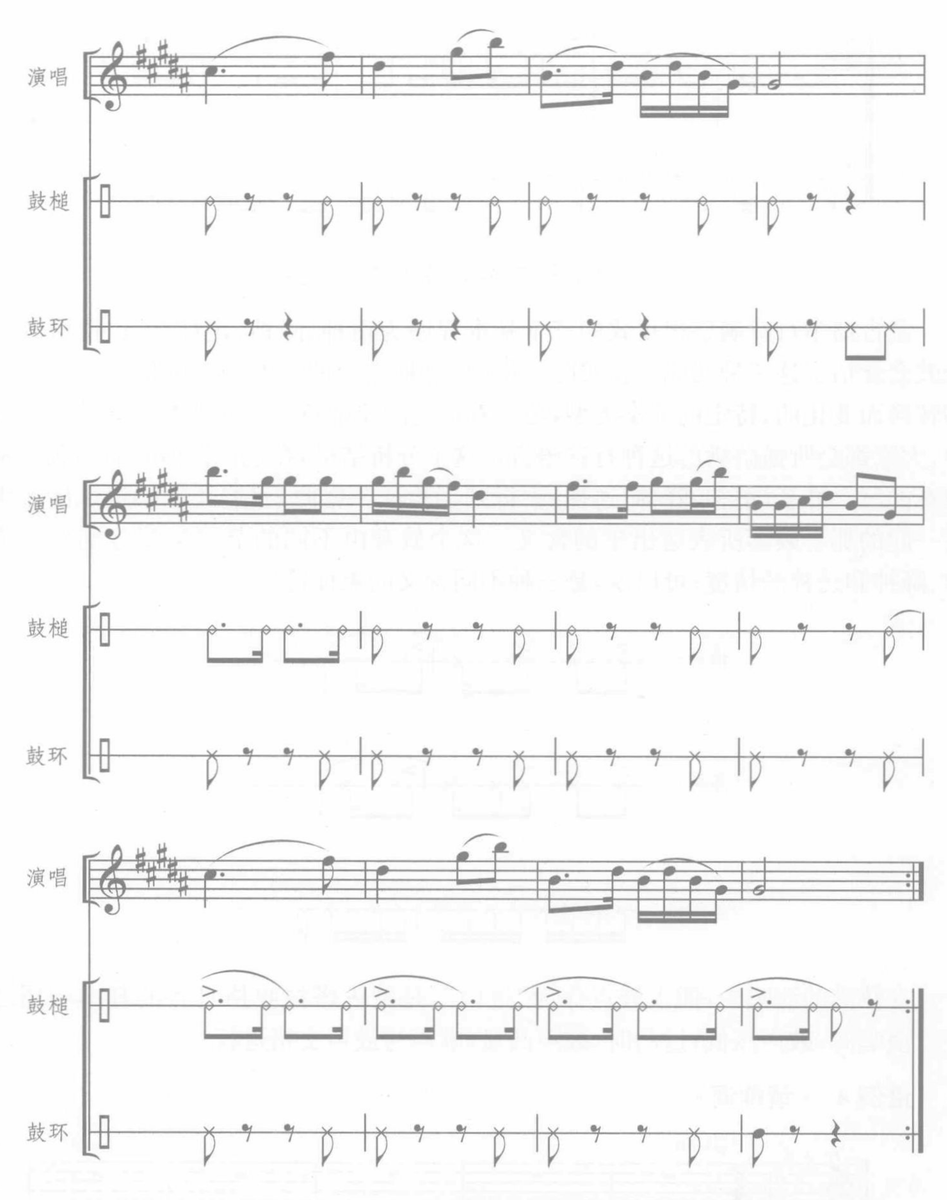
蒙古博举行萨满祭祀仪式的三个基本程序为请神、降神、送神，色仁钦博的这个鼓套囊括了这三种功能。在实际运用中，每种鼓套的节奏型是随祭祀仪式程序的转换而变化的；特定的节奏类型，蕴含着特定的象征意义。在熟悉这个博的族群中，大家都会听懂萨满的这种特殊语言。这个分析结果，在色仁钦博其后为我分别演奏的三个鼓套（请神、降神、送神）中得到了验证。据此，我们才能够辨认出连缀在一起的那个鼓套所表达出来的含义。这个鼓套由不同的节奏类型分别刻画请神、降神和送神的情境；可以说，是三种不同含义的象征符号：



在萨满的演唱中，插入鼓点作为“过门”，是蒙古塔拉哼格日各的基本功用之一。演唱时，鼓声压低；过门时，鼓声凸显，歌声与鼓声交错进行。

谱例 4 《请神调》





科尔沁左翼中旗色仁钦演唱,刘桂腾整理、记谱。

色仁钦博的演唱深沉、悠远,具有浓郁的蒙古民歌风。这首博曲由起承转合的四个乐句构成,但乐句之间的长度并不完全相等,为 4+2+2+4 的结构;节奏舒缓,呈均分律动;由 g 到 b^1 的宽广音域,主音为 6 的羽调式,3-6-$\dot{1}$-1 的旋律走向和音程跳跃高达十度($g-b^1$)的特殊旋法构成了这首博曲的独特风格。在塔拉哼格日各的烘托下,色仁钦演唱得十分感人。色仁钦博击鼓的鼓面部位选择和鼓

尾子上鼓环的运用十分讲究。击鼓的力度和鼓环的配合自然、流畅，鼓环之声既相间有序，又富于变化，听起来错落有致，恰如其分。这首博曲堪称是塔拉哼格日各演奏“过门”和为博诵唱伴奏的典型。

科尔沁蒙古博塔拉哼格日各在长期的演奏实践中已经形成了程式化的鼓套。这些鼓套依靠口传心授在民间流传，师徒相袭。科尔沁蒙古博使用的塔拉哼格日各与满族汉军旗人①和汉族使用的单面鼓形制相同，加之科尔沁地区位于内蒙古东部，与满、汉民族在地理上十分接近，同时在文化上又有长期互相影响的历史，因而他们之间所产生的共同特征具有明显的互渗关系。

二、腰镜

科尔沁蒙古博使用的腰镜，据说由 9 到 13 面托力②组成，徒弟只能用 8 面。③这与蒙古学者策・达赖的说法相同：“两边腰带上系有九块青铜镜。而徒巫系八块，因为在未取得正式巫师称号以前，不能系九块青铜镜。”④科尔沁科左中旗色仁钦博使用 9 面托力。腰镜的作用与满族、赫哲族、汉族等萨满祭祀仪式中使用的腰铃相同。但腰镜与腰铃的形制和材料均不相同，腰铃使用铁制锥铃，而腰镜则使用铜镜。二者都是围在腰间，所以日本学者称此为“腰镜”。⑤ 目前田野考察的情况也印证了策・达赖的判断：“满族和西伯利亚的男巫主要在腰上系铃，而蒙古巫师则主要系铜镜。”⑥中国东北阿尔泰语系诸族中的达斡尔族和锡伯族的萨满祭祀仪式也使用腰镜。

1. 腰镜的形制

科尔沁左翼中旗蒙古色仁钦博的腰镜，是将大小不等的 9 面托力串联在一条牛皮腰带上，行博时围在腰间，随着腰部的扭动使其互相碰撞叮咚作响。托力为圆形，青铜制，正面平滑如镜，背面铸有纹饰或铭文。这些蒙古人使用的托力，并不是为博专门制造的乐器(如塔拉哼格日各)，而是传世的古代生活用具——铜镜。这种铜镜早在清代已经失去了它的实用功能而为玻璃镜所替代，因而平日难得一见。萨满选用铜镜作为法器的缘由，在于它的“映象”——照妖功能和“发声”——驱魔功能。据初步考察，从胎质、氧化程度和材料的颜色来看，科尔沁色仁钦博使用的

---

① 汉军旗人：清初，在八旗满洲的基础上又增设八旗蒙古和八旗汉军，形成了清代八旗制度的整体。降服并编入八旗汉军中的汉人，称为“汉军旗人”。

② 托力：铜镜。满族、达斡尔族、锡伯族等均称铜镜为“托力”。

③ 白翠英：《科尔沁博艺术初探》，哲里木盟文化处内部资料本，1986，第 38 页。

④ 佟德富：《蒙古萨满及其传录》，载吕大吉《中国各民族原始宗教资料集成(蒙古族卷)》，中国社会科学出版社，1999，第 575—762 页。

⑤ 鸟居龙藏：《满蒙古迹考》：“此等镜，非照面化妆器，乃专悬于萨满巫教巫人之腰间者，所谓腰镜，祭祀用之。”陈念本译，商务印书馆，1933，第 140 页。

⑥ 同上，第 694 页。

托力多为明清时期的产品，少量是辽金时代的托力。

在蒙古博看来，托力互相碰撞而产生的那些充满神秘感的音响，象征着神灵的到来。神灵的声音足以对妖魔鬼怪产生惊吓和威慑的力量，进而达到驱魔逐妖的目的。除了将托力串联在一起作为腰镜使用外，科尔沁蒙古博的托力还常常拴挂或缝缀在博的其他法具上，如神服、神刀等。

表 1　科尔沁左翼中旗色仁钦博腰镜形制数据表

编号	铜镜				腰带		
	直径	厚度	纹饰	材料	长度	宽度	材料
A 镜	8.5cm	0.2cm	凸缘，图案：双鱼浪花				
B 镜	9.2cm	0.3cm	凹缘，铭文：五子登科				
C 镜	10cm	0.2cm	凸缘，图案：园乳鸟纹				
D 镜	12.3cm	0.2cm	凹缘，弦纺两周				
E 镜	18.9cm	0.3cm	凹缘，铭文：四字铭文(字迹模糊)	青铜	98cm	3.7cm	牛皮
F 镜	15.9cm	0.2cm	凹缘，铭文：四字铭文(字迹模糊)				
G 镜	10.4cm	0.2cm	凹缘，弦绞六周				
H 镜	9.8cm	0.2cm	凹缘，四同心圆带图案				
I 镜	5.8cm	0.2cm	无缘，图案：涡叶纹				

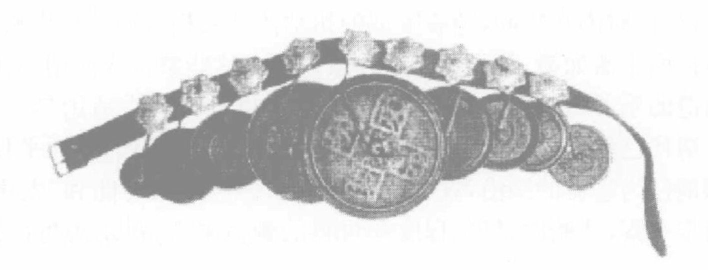


图 3　腰镜

科左中旗色仁钦博所用腰镜上的托力有两种，一种为“素镜”，一种为“花镜”。素镜者，镜体正面光亮平滑，背面无图案，中央有一拴绳的乳钉状带孔镜钮；花镜者，镜体正面光亮平滑，背面铸有各种图案或文字，中央有一拴绳的乳钉状带孔镜钮。这些托力的直径，最大者 18.9 厘米，最小者 5.8 厘米。

2. 腰镜的演奏

腰镜的演奏，是由博在舞动时使托力互相碰撞而发声的。使用时，蒙古博先穿上神裙，神裙外再套上一条素色围裙(在神裙与托力之间起到衬垫的作用)，然后再

将腰镜围系在腰间。由于腰镜上大小不一的托力密集地层叠串联在一起,所以博在舞蹈时,托力就互相摩擦、碰撞而发声。

拴挂在吉德(神剑)上的托力,是博在挥舞吉德时,这个托力与刀身碰撞而作响。缝缀在神服上的托力,是在博舞动时互相碰撞而作响。

三、哄哈

哄哈,汉译"铜铃"。铸铜制,内含弹丸,其大小不一。科尔沁蒙古博的哄哈主要有三种用法:一是挂在博的神帽上(如科左中旗色仁钦博的神帽上拴挂了3个哄哈),一是挂在博的神刀上(如科左中旗色仁钦博的神刀上拴挂了2个哄哈),一是缝缀在博的神服上(如库伦旗门德巴雅尔的神裙下摆缝缀了一圈哄哈)。据说,科尔沁有的蒙古萨满还将哄哈缀挂在博的神鞭上。[①] 我的考察中,在科左中旗色仁钦所用的神鞭上没有见到哄哈。

就目前考察的情况来看,科尔沁蒙古博与满族萨满使用铜铃的方法有所不同:前者,一般将哄哈作为附属物拴挂在法具(如神帽、神刀等)或缝缀在服饰上(如神裙等)随着主体物的晃动而发声;后者则是称之为"轰勿"的乐器。

科左中旗蒙古色仁钦博的神帽,是一个被称作"五福冠"(五佛冠)的铜冠。铜冠的前半部是依次排列的5个莲花瓣状铜片,铜片上刻着人物图案。正中间的一位据说是"赫伯格泰"(萨满祖神)。铜冠上还插有3根铜柱,铜柱顶端立有3只铝质小鸟,鸟身上拴挂着3个系着彩绸的哄哈。据色仁钦博讲述:小鸟是鹰,铜柱是神树,哄哈象征鸟鸣,彩绸象征鸟尾。意思是说:"博的祖先赫伯格泰住处虽是积雪遍布的白雪山,但仍有绿树和鸟鸣。"[②]这使我联想起色仁钦博居住地的地名,科尔沁左翼中旗的"腰林毛都"苏木,蒙语就是"鸟儿栖息的树"的意思。空旷死寂的茫茫大漠之中,绿树和鸟鸣对具有顽强生命意识的蒙古先民隐喻着什么呢?

库伦旗蒙古门德巴雅尔博的哄哈还缝缀在博的法裙上。科尔沁博的法裙,主要为布质飘带式。飘带为两层叠置,其里飘带长约90厘米左右,其外飘带长约40厘米左右。飘带呈上窄下宽状,里外两层各约16条,每条飘带的下部缝缀着哄哈。当博旋转舞动时,哄哈互相碰撞而发声。当博飞速旋转时,就是神灵即将附体——降临之时。所以,法裙上的哄哈象征着神灵的步履声。

哄哈的演奏效果是随博的舞动而产生出来的。如库伦旗门德巴雅尔博在表演《鸟精灵》时,在场地转圈碎步小跑,边舞边击鼓,在鼓声间歇时继续摆动神裙,产生整齐、悦耳的铃声,犹如一群小鸟跟随其后。

四、吉德

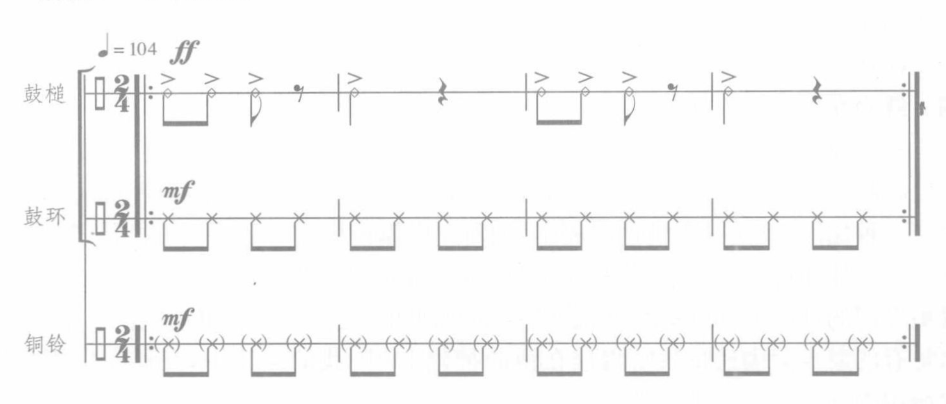
蒙古博使用的神刀包括短剑(吉德)和腰刀(伊勒吐)。

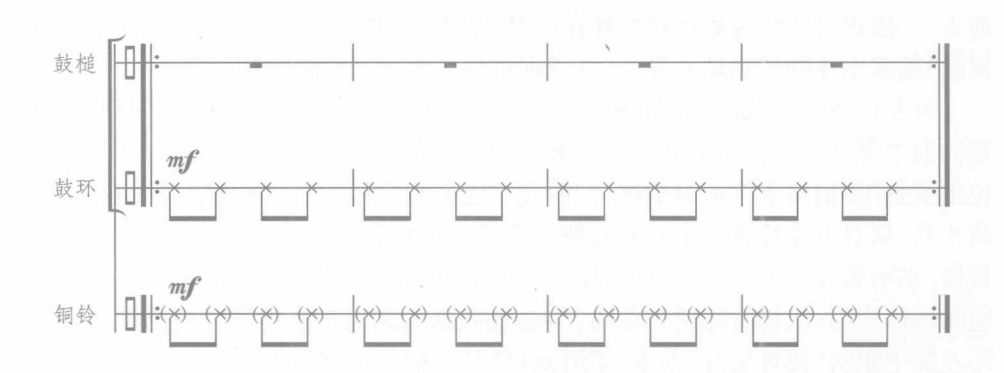
---

① 白翠英:《科尔沁博艺术初探》,哲里木盟文化内部资料本,1986,第40页。

② 同上,第33页。

谱例 5 《鸟精灵》





库伦旗门德巴雅尔等演奏，刘桂腾整理、记谱。

科左中旗蒙古博色仁钦使用的神刀，是一把刀身长 27.5 厘米，刀把长 14.7 厘米的“七星宝剑”。剑身上嵌有铜质的 7 颗星斗，象征“北斗七星”；剑柄上，一面挂有两个圆形哄哈，直径为 2 厘米，哄哈的下部开一半圆虎口，内含一铁质弹丸；另一面上挂有一面小托力，直径为 3.7 厘米。当博挥剑舞动时，哄哈和托力便随之叮当作响。

因这种短剑上拴挂的哄哈和托力在碰撞时能够发声，所以我们一般将其称之为“响刀”。不过，尽管蒙古博响刀与满族萨满响刀的作用相同，但二者的形制却有所不同——满族的响刀是将铁环拴挂在刀背和刀把上而不是铃铛。科尔沁蒙古萨满行博时，将响刀与神鞭分左右供奉在神案上，在博对病人进行“手术”时用之。响刀是科尔沁蒙古萨满行博的重要“武器”，主要用于驱魔逐妖。响刀上的铜铃和小托力与钢制刀身互相碰撞作响，被认为是蒙古博魔力的象征。

四、科尔沁蒙古萨满音乐文化的基本特征

由乐器、神歌及仪式内容诸因素所构成的科尔沁蒙古萨满音乐文化，是蒙古音乐文化中的独具特色的艺术类型。一方面，在神歌的旋律上它保持了浓郁的蒙古音乐风格；另一方面，在乐器的使用上又融合了周边满汉民族萨满乐器的配置方法；此外，在祭祀内容上又深受喇嘛教的影响。它是一种游牧——农耕经济条件下所产生的“复合型”的文化形态。

由于历史、地理条件的关系，喇嘛教传入蒙古东部一带特别是科尔沁草原大大晚于漠北、漠西一带。这正是科尔沁能够将蒙古博信仰保留至今的重要原因。然而，喇嘛教对博信仰的影响是不可避免的。史载，第一个到科尔沁传教的喇嘛是涅只·脱因大师。涅只·脱因出生于卫拉特蒙古贵胄，后入藏求法，学成后返回归化城(今呼和浩特)。明崇祯七年、后金八年(1634)，涅只·脱因应皇太极之邀亲往盛京，归附后金并请往东蒙古科尔沁传教。清崇德元年(1636)他首先到了图什业图汗地[①]传教。[②] 在清廷的支持和鼓励下，昔日哲里木盟建有大小142座喇嘛庙，如著名的兴源寺始建于1650年，由顺治皇帝赐名；始建于1742年的福缘寺，由乾隆帝赐名。隆盛之时寺庙里的僧众达百人以上。[③] 近代科尔沁萨满行博的内容中，处处浸透着喇嘛教的印痕。科左中旗、库伦旗一带流行的“五佛冠”和科尔沁蒙古博的神辞中，都渗入了大量喇嘛教的内容。尽管如此，科尔沁蒙古人的萨满信仰并未彻底消亡。在喇嘛教隆盛之时，特别是清朝在此实行的政教合一制度下，萨满信仰在俗众中秘行，仍有普遍的信仰基础。1930年代民国政府解除了哲盟地区政教合一制度，至中华人民共和国建立以后，哲盟地区的喇嘛教已经失去了往昔的统治地位。

萨满乐器的地域特色、萨满神歌的民族特质、萨满音乐的符号属性，构成了科尔沁蒙古族萨满音乐文化的基本特征。

一、萨满乐器的地域特色

对于分布于广阔地域的一个人数众多的民族共同体，由于各部落与氏族之间所处的自然条件、生产方式以及周边的人文环境之不同，因而其文化形态必然带有鲜明的地域特色。这一点，在蒙古族萨满乐器的使用和配置上体现得尤为明显。如呼伦贝尔一带的巴尔虎蒙古博使用抓持型的萨满鼓(抓鼓)，与邻近的鄂温克族、达斡尔族相近；哲里木盟一带的科尔沁蒙古博使用握持型的萨满鼓(单鼓)，与邻近

---

① 图什业图汗地：今科尔沁左翼中旗一带。

② 杨青锋：《哲里木盟志》(上下册)，方志出版社，2000，第1731页。

③ 同上，第1739—1742页。

的满族、汉族相近；而河套平原一带的察哈尔蒙古博使用的萨满鼓则介于两者之间。握持型的塔拉哼格日各，是科尔沁蒙古博的标志性乐器。使用腰镜，也是科尔沁蒙古萨满仪式在乐器配置上的突出特点。铜镜是农耕文化的产物，属汉文化圈里的东西。汉族以及中国东北阿尔泰语系诸族的萨满仪式无不使用铜镜作为重要法器。他们或将铜镜披挂在萨满的身上，或缝缀在萨满的神服上，或镶嵌在萨满的神帽上作为护心镜、护背镜、护头镜等。但将铜镜串联在一起围系在腰间并使其互相碰撞发声而成为乐器的，则十分少见。在文字记载中，使用腰镜的民族有蒙古族、达斡尔族和锡伯族，但在目前的田野考察中，只有在哲里木盟的科尔沁蒙古萨满那里才能见到腰镜的实物。因而，腰镜也是科尔沁蒙古博的标志性乐器。这些，便形成了科尔沁蒙古萨满音乐文化不同于其他地区蒙古萨满音乐文化的地域特色。

二、萨满神歌的民族风格

尽管科尔沁蒙古萨满神歌深受周边其他民族文化的影响而形成了独特的地域特色，但宏观上蒙古族的音乐特质依然隐含在萨满神歌之中。因而，在融入了其他民族文化因素的科尔沁蒙古族的萨满神歌中，人们依然不难体味到鲜明的蒙古音乐风格。

科尔沁蒙古族的萨满神歌具有蒙古族民歌的特点。譬如，科尔沁左翼中旗色仁钦博演唱的《请神调》（见谱例 4），由 g 到 b^1 的宽广音域，音程跳跃高达十度的特殊旋法，都是中国东北阿尔泰语系其他民族萨满音乐中十分少见的。同时，主音为 6 的羽调式，3－6－$\dot{1}$－1 的旋律走向，也使科尔沁蒙古族萨满神歌保持了浓郁的蒙古族民歌韵味。

科尔沁蒙古族的萨满神歌具有载歌载舞的蒙古族音乐艺术特点。萨满神歌是歌舞乐三位一体的艺术形式，因而具有强烈的舞蹈律动感。譬如，库伦旗门德巴雅尔表演的《鸟精灵》（见谱例 5），鼓套方整的结构和呈均分律动的节奏节拍，配合萨满欢快、轻盈地转圈碎步快跑，体现了蒙古族音乐载歌载舞的艺术风格。在科尔沁蒙古博那里，塔拉哼格日各不仅是一件伴奏的乐器，也是舞蹈的道具。譬如，科左中旗官布博表演的《耍双鼓》（见谱例 2），是博舞蹈里具有很高技巧难度的鼓技。博双手持塔拉哼格日各，边舞边耍鼓并伴有各种技巧性的动作。两面塔拉哼格日各在博的手里旋转如飞、飘洒自如。

科尔沁蒙古族的萨满神歌具有蒙古说唱音乐形式（如当地广泛流行的好来宝、胡仁·乌力格尔等）擅长叙事的特点。蒙古博主要运用叙事性的神歌来进行人与神灵之间的对话。但与其他民族萨满擅长的吟诵式叙事方式有所不同，科尔沁蒙古萨满的叙事性神歌，无论在旋律行进抑或节奏节拍上均有较强的"歌唱性"。不断征战、不断迁徙的民族发展历程，使科尔沁蒙古萨满神歌所表达的内容充满了救

世意味和浓重的历史沧桑感。

三、萨满音乐的符号属性

萨满祭祀仪式音乐属象征符号系统。犹如其他民族的萨满祭祀仪式音乐一样，科尔沁蒙古族的萨满乐器及神歌充满了丰富的象征意义。正是萨满所赋予的这些象征意义，构成了一套科尔沁蒙古萨满祭祀仪式符号集：塔拉哼格日各是科尔沁蒙古博的“坐骑”，有了它，蒙古博“想上哪儿转眼就能到哪儿”；铸有吉语或祥瑞图案的托力寄寓和指代了复杂的意念，如双鱼镜的双鱼形象语义双关地意指“年年有余”，弦纹镜的圆圈图案隐喻着“圆满”，铭文镜文字符号预示着“五子登科”之类的祈愿；不同的节奏类型和不同演奏速度与力度，刻画了不同的仪式情境（请神、降神、送神）；哄哈的铃声，描摹了神从灵界飘然而至的步履；吉德刀身上镶嵌的北斗七星结合托力、铜铃与刀身碰撞而产生的声响，为祈愿者指点了迷津。因之，我们将祭祀仪式音乐看作一种具有实用功能的象征符号。相比之下，它的审美功能是潜在的。

与完全进入审美层次的“美感符号”所能够产生的作用有所不同，作为“象征符号”的萨满仪式音乐的意义是有限的；因为象征符号的意义是在产生仪式的族群中约定俗成并且具有鲜明的功利目的。故而，它在特定的文化圈中主要发挥功利性而非审美性的符号效应。换言之，音乐在祭祀仪式中产生符号效应时，审美功能处于次要地位，而象征功能居于主导地位。科尔沁蒙古萨满正是运用这些具有明确功利目的的视觉形式（乐器及其上的图案）与听觉形式（器乐及神歌）的象征符号，使萨满乐器成为萨满驱魔逐妖的工具，使萨满神歌（包括器乐）成为与神灵沟通的特殊语言。科尔沁蒙古萨满运用音乐形式所创造的这种被常人视为虚拟的语境，形成了由一系列象征符号建构的话语系统，进而成为他们举行复杂萨满仪式所必需并且能够使受众理喻的思维载体。

萨满仪式音乐与一切口传原生态民间音乐文化一样，都是拥有者对自己文化传统的一种不间断的、现实的选择与阐释。因而，科尔沁蒙古萨满乐器及神歌所呈现出来的“复合型”文化特征，典型地体现了民族间文化融合的基本规律。

（原载《中央音乐学院学报》，2004 年第 1 期）

从“民歌研究会”到“中国民间音乐研究会”

——延安民间音乐的采集、整理和研究

萧　梅

抗日战争时代的延安，千千万万的知识青年和文学艺术家满怀理想和激情聚集在这块飘扬着民族解放运动旗帜的热土上。

此时的中国共产党，在艰苦的武装斗争中致力于将马列主义与中国革命的具体实践相结合，在根据地的基础上，开始政治、经济、文化、教育等各个方面的建设，并以毛泽东1942年春天《在延安文艺座谈会上的讲话》为指导，掀起了革命文艺运动的高潮。

正如《延安文艺丛书·民间文艺卷》的前言所说：“当时的革命文艺运动给人们留下的值得留恋和向往的记忆，是永久难忘的。在这些难以忘却的回忆中，谁也不能摆脱或无视民间文艺的强大魅力，无论是文艺评论家还是文学史家，都不应该忽视这段历史，也不能离开民间文艺而谈革命文艺的发展和产生。”①

当人们指出民间文艺在这一历史阶段所占地位的同时，也指出“音乐工作者的采风，走在这次文艺运动的前面。”②

所谓“走在前面”的音乐采风，即延安鲁艺“中国民间音乐研究会”的工作。

1939年2月，鲁艺音乐系主任吕骥给该系高级班讲授新音乐运动史，针对抗战之前音乐界对民间音乐的忽视，发起了民间音乐的研究与采集活动。③ 这个活

---

① 贾芝：《延安文艺丛书·民间文艺卷》“前言”，湖南文艺出版社，1988。

② 同上，第6页。

③ 参1942年8月2日中国民间音乐研究会第五次会员大会吕骥的发言，关鹤童记录（手稿）；1958年12月中国音协理论创作委员会编印吕骥在延安鲁艺讲课时学生的课堂笔记《新音乐运动》（油印稿）。

动以是年3月5日鲁艺音乐系高级班成立的"民歌研究会"为标志，最初仅有19名成员，其第一届干事会正副主席分别由树莲(李凌)、罗椰波担任，李焕之、王莘、铁铭等分任研究、采集、出版等工作。当时确立的主要工作为：一、开始延安范围的采集活动；二、出版陕北民歌集；三、成立研究小组，制定研究提纲；四、请吕骥、向隅各做一次报告。其时正值抗日歌咏运动的高潮，因此该会的成立深具标志意义。其后该会于1940年改名为"中国民歌研究会"，1941年改名为"中国民间音乐研究会"。

这段历史音乐界多有评价。

宋祥瑞在其连续发表的文稿中①，指出延安的民歌研究是针对此前接受西方音乐文化观念所形成的新音乐思潮而发起的，它企图通过对民歌的研究创造一种新兴的、具有民族性和世界性的音乐。这种以创造"新音乐"为目的的民歌研究运动，觉醒于对五四时期所形成起来的新音乐观的回应与反拨，从中国文化的历时性看，可视为新音乐观的一种发展。其意义在于，把原先立于西方音乐原则之上的新音乐观改造为置于本国民间音乐特性之中，并把这样一种具有民间音乐性质的音乐当作能代表近现代中国的、既与西方音乐又与传统音乐相区别的一种音乐，因此又被称为民族音乐，或具有民族性的音乐。然而，作者也指出，由于民歌研究的旨趣在与创造一种新音乐，以反对另一种新音乐，故民歌研究实为一附庸。

1996年，沈洽在文章中评价该会"主要致力于民间音乐的收集和整理，并力图把它与音乐创作实践和'唤起民众，团结抗日'的社会政治运动结合起来"，并将这一时期的工作，称作20世纪中国民族音乐学学科历史发展四个分期中的"民间音乐研究时期"。②

1997年，乔建中在其《汉族传统音乐研究四十年》中认为：聚集在延安的一大批新音乐工作者发起的民间歌曲收集、整理工作是具有开创意义的活动。与往昔那种只记录歌词而不管音乐或只收集大城市的流行小调的做法不同，他们是"深入到黄土高原的许多偏僻角落，直接从农民的口耳之间完整地记下了一首首动听的民歌……这是近代史上也可以说是有史以来第一次较大规模的全面的(词曲并重)民歌采录活动。它的直接目的是为战争服务(旧民歌填新词)，但它的结果却是保存了上千首价值很高的民歌及其他民间音乐，为建国后的更全面的收集、整理工作闯开了一条新路。"③

---

① 宋祥瑞：《民歌研究，一波三折》，载《黄钟》，1994年第4期；《中国民族音乐学研究的历史与问题——兼论当代的"接轨情结"与中国现代学术的性质及任务》，载《黄钟》，2001年第2期。

② 沈洽：《民族音乐学在中国》，载《中国音乐学》，1996年第3期，第8页。

③ 乔建中：《汉族传统音乐研究四十年》，原载《当代中国·音乐卷》，社会科学出版社，1997；后收入作者文集《土地与歌》，山东文艺出版社，1998。

2000年,伍国栋在其《20世纪中国民族音乐理论研究学术思想的转型》中引用了冼星海当年在《民歌与中国新兴音乐》一文中的论点:“我们音乐工作者研究民歌,不是为研究而研究,真目的还是创作”作为当年“民间音乐研究旨在发展新音乐创作的学术思想定位”的“最直白的解释”。因此将这一时期的学术思想定位为“创作型民间音乐理论研究思想”[①]。作者并指出,这是“左联”旗帜下作曲家和音乐活动家所持有的民间音乐理论研究的学术思想,并极为深远地影响并发展成为其后的中国民族音乐理论研究的主流型。

有关延安这段历史活动的研究和评述很多,然,上述各论,皆在学科史考察的框架之中,因此具有一定的代表性。

首先是对当年民歌和民间音乐研究的目的之一,是为创作实践服务的一致认同。这个目的在冼星海、吕骥、张鲁、安波等人的著述中都有明确的表述。[②]

进而,这个创作实践的时代背景与抗日救亡直接相关。以民族形式,作为唤起民众的最有力武器。正如冼星海针对现阶段的战争在农村所提出的:“我们需要到劳苦大众中去学习,并交还给他们,教育组织他们,使音乐的作用……具有更深的斗争性、政治性、教育性、现实性。”[③]伍文将这一思想追溯至“左联”,并以1936年吕骥发表在《光明》杂志第一卷第5期《中国新音乐的展望》为证。

当年上海的“左联”号角,在黄土高原的沟壑峁塬得到了真正的回响。“民歌记录,影响很大,马思聪一接到陕北民歌集后,马上作曲,如《塞外舞曲》、《思乡曲》等。”[④]此外,还有《兄妹开荒》、《拥军花鼓》、《十二把镰刀》、《翻身道情》、《夫妻识字》、《黄河大合唱》等等,不仅极大地鼓舞了抗战将士,并且以群众喜闻乐见的方式讴歌了边区军民的抗日生产热情。尤其是歌剧《白毛女》,其战斗作用甚至贯穿了抗战之后的中国共产党取得政权、建立政权的整个过程。

就此中国新音乐的创作实践而言,体现了中国音乐史的一个转折。

沈洽评论这一转折是:王光祈先生开创的比较音乐学,“到了这个时期,取而代之的,只能是以‘民族救亡’为主旋律的‘本土音乐’的复兴运动。可以说,这是‘五四新文化运动’在战争年代里的一种特殊形式的继续。从世界范围看,则是二次大战激起的世界民族意识大觉醒的一种结果。”[⑤]沈评,体现了其 Ethnomusicology

---

① 伍国栋:《20世纪中国民族音乐理论研究学术思想的转型》,原载《音乐研究》,2000年第4期、2001年第1期;2002年收入作者文集《民族音乐学视野中的传统音乐》,上海音乐出版社。

② 冼星海:《民歌与中国新兴音乐》,张鲁、安波等《怎样采集民歌》,吕骥《中国民间音乐研究提纲》,等等。

③ 冼星海:《民歌与中国新兴音乐》。

④ 1942年8月2日,中国民间音乐研究会第五次会员大会吕骥的发言,关鹤童记录(手稿)。

⑤ 沈洽:《民族音乐学在中国》,载《中国音乐学》,1996年第3期,第8页。

学科框架下的视角。但这种战争年代的特殊形式，放在产生它的延安热土上，则可有不同的解析。

前引宋祥瑞文指出，这是“觉醒于对五四时期所形成起来的新音乐观的回应与反拨”。当年的延安文艺界，已经认识到五四运动首先树起了新文艺运动的旗帜，向西方学习，创作新诗、话剧、小说，在当时的文艺界，在整个反帝反封建的民主革命运动中起到了先锋作用。这种“拿来主义”十分必要。然而，它却有一个致命的弱点，就是没有足够地重视继承我国各民族的文化传统，尤其是没有深入地向人民大众学习，从民间文艺中吸取养料。①

将中国的民族新音乐立足在“拿来”的基点上，还是民族民间的基础上，是为“回应与反拨”的重点，如冼星海对陈厚庵的《宋词新歌集》、黄自的《山在虚无缥缈间》、《天伦》、刘雪庵的《布谷》等等的批评。此外，还有针对音乐功能的批评，所谓“我们中国音乐要从资产阶级、小资产阶级的享乐性、感伤性等等倾向中彻底改造过来，建立一种新兴的民族音乐……这种音乐才是我们民族我们时代所要求的。”②

1938 年，毛泽东在中国共产党六届六中全会讲话中明确强调了“民族形式”、“中国特性”，尽管这些话是针对马克思主义的中国化而言的，但却是对待外来文明的基本态度。1942 年的《反对党八股》，毛泽东亦明确指出了“五四”以来的“洋八股”问题。毛泽东在陕北公学一周年校庆期间，曾亲自指导诗人柯仲平以问卷的方式搜集民歌③。《在延安文艺座谈会上的讲话》更认定了民间文艺策略与党建理论的结合，“我们的文学艺术都是为人民大众的，首先是为工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用的……我们的专门家，应该注意民间的歌唱。”这些都反映了其时民间文艺政策的倾向和政治功能。

这种后来被称为毛泽东思想的文艺政策，可以追溯的历史更长。从第一次国内革命战争的高潮时期始，共产主义知识分子走向工农并以革命文艺从事革命宣传和推动群众运动的行动就没有停止。毛泽东主持的农民运动讲习所，除曾设“革命歌”、“革命画”等课程外，还引导学员调查全国民歌。④ 在上海的工人运动中，“五卅”时期产生了《十二月革命歌》、《五卅小调》、《国民团结歌》、《吊刘华》等利用民间小调编唱的歌谣。江西苏维埃时期，红军战士搜集民间歌谣，把它们改编成打倒土豪劣绅的山歌小调，广为传唱。这是一个经过实践被确证为卓有成效的好办法。

从同时代相对于延安的“国统区”来看，重庆国立音专理论作曲组四七届同学

---

① 贾芝：《延安文艺丛书·民间文艺卷》“前言”，湖南文艺出版社，1988，第 2 页。

② 冼星海：《民歌与中国新兴音乐》。

③ 同①，第 10 页。

④ 见《中国农民》月刊第 9 期（1926 年 11 月）所载《第六届农民运动讲习所办理经过》。

于1946年发起成立了“山歌社”，并“以集体学习方式来收集及整理民间音乐，介绍西洋进步音乐(包括技术及批评的理论)，普及音乐教育，提高音乐水准，以达到建立民族音乐为目的。”该社学术研究的一个突出的特点是与创作实践的紧密结合，这个宗旨与延安的创作实践目的有一定的重合。此外，1937年在共赴国难的基础上，国共合作为当时文艺战线的统一提供了基础。中华全国文艺抗敌协会也提出了“要把整个的文艺运动，作为文艺的大众化的运动，使文艺的影响突破过去狭窄的知识分子的圈子，深入于广大的抗战大众中去！”①其间，活跃于两广第四战区的“抗敌艺术宣传队”，曾在搜集、研究当地民间小调的基础上，创作了诸如《王老二当顺民》、《皇军的悲哀》等歌曲。② 此外，老舍在对大鼓书这类旧有的文艺形式的探讨中，提出其“唱多激亢”、“刚柔相济”、“雅俗共赏”的特点，可以为抗战通俗文艺所用的观点，并创作了《王小赶驴》、《打小日本》、《张忠定计》三篇鼓词。③ 而如何利用旧文艺形式表现抗战的内容，则“从那乡土浓厚的山歌、小曲、金钱板、高台曲等，到楚、汉、湘、桂、豫、陕、川、滇、粤等各类地方戏，到那集地方戏之大成的平剧——在抗战开始后，都曾由爱国的从业人员，用来服务于抗战，从事宣传、慰劳、征募。”④而当时“旧瓶装新酒”的争论，同样在延安也上演过。那么在面对民间音乐或民间文艺的创作上，旧瓶装新酒的利用和吸收营养的创新也是同时并存的。

当然，在历史的追溯中，我们不能抹杀“五四”的传统里，中国知识分子也已经开始了“眼光向下”的革命，延安转折的针对性，应该说是对其中另外一脉的“觉醒”。但是，我们也必须指出，同样是眼光向下到民间去，早期的歌谣运动和延安的革命文艺运动是不一样的。歌谣运动的时期，人们的目的“一是学术的、一是文艺的”⑤。无论是早期注重歌谣与民间文学的关系，还是其时周作人所提出的歌谣作为民俗学上的重要资料，其平民价值观和学术价值观更多地是来自于对封建社会正统文学观念的反省，来自于变革中国传统学术的追求。为文艺，即为创作源泉之论。这是为创作服务的一贯认识。只是创作什么，在延安是有时代和党建特点的，其文艺观念，有着更为复杂的特殊背景。其一，是对前述近代中国知识分子从民间的下层文化，寻求新价值的继承，这也是选择“民间音乐”为研究会定名的重要原

---

① 转引自《中华全国文艺界抗敌协会史料选编》，第269页。

② 有关抗敌演剧队的问题，《阳翰笙选集》第5卷中曾认为这是“巧妙地利用合法手段，打入国民党的禁区”的“我党在国统区的宣传斗争和抗日民族统一战线斗争中的一项重要的战略部署”。此资料转自倪伟《“民族想象”与国家统制——1928—1948年南京政府的文艺政策及文学运动》，上海教育出版社，第246页。

③ 老舍：《关于大鼓书词》，《老舍文集》第15卷，第325—329页。

④ 洪深：《抗战十年来中国的戏剧运动与教育·民间形式与地方戏》，转引自蓝海《中国抗战文艺史》，山东文艺出版社，1984，第74页。

⑤ 周作人：《歌谣周刊》之“发刊词”，1922。

因。它象征着延安的理想，既不依赖“洋八股”，又要改造原有封建上层文化中的糟粕，最终创造新的中国音乐。其二，在政治上，以宣传唤起民众，实力上结合民众，利用着一切的形式动员民众。既吸取民间的滋养，又以民族的新音乐作为“斗争的锐利武器”。甚至“我们并不把民间音乐当作我们的中心源泉，而是要使我们能够控制它发展它”，①“配合着整个政治和社会基础，希望中国伟大民族能够有一种很健全的工农音乐建立。”②其三，通过民歌运动、新秧歌运动、改造说书运动……在音乐家走向民间的同时，也意味着自觉进行思想改造。在改造旧文化的同时，改造自己。

因此，延安以创作新的民族性新音乐为标志的转折，实际上包含了不同的层面。在这个背景下，新音乐已经不仅仅是音乐创作自身选择民间或民族形式的单纯问题了，而意味着近代中国建立民族—国家认同的意识形态对于文艺建设的涵盖，在延安时期已经开始转向中国共产党建立新中国的政权政治的意识形态及其方针路线的重合。

然而，上述有关延安民歌及民间音乐研究时期的讨论，主要是针对其目的、性质及思想倾向而作的概括。如果将它视为延安时期所表述的主题，那么这个表述是如何被呈现的？换句话说，从1939年“民歌研究会”到“中国民间音乐研究会”，至1946年10月于东北解放区的佳木斯做总结的八年里，尤其是在具体的采集、整理民间音乐的工作方面究竟做了哪些事情？运用了什么方法？取得了什么效果？留下了什么影响？上述评论中，乔建中从“词曲并重”、“深入……直接从农民口耳……完整记录”、“结果却是保存”、“为建国后的更全面的收集、整理工作闯开了一条新路”几个方面，切入了更为实际的、有关那个时期民间音乐研究的对象、方法、目的和结果。

就已整理的编辑目录而言，八年期间，研究会曾印出：

会刊一种：

《民间音乐研究》1942年11月出版，可惜以后未继续出版。

民间音乐研究资料丛刊(油印本)十种：

《秧歌集》(焕之编)1943年5月

《陕甘宁边区民歌第一集》(焕之、李元庆、杜矢甲、唐荣枚等编)1945年2月

《审录》(马可、瞿维编)1945年2月

《器乐曲选》(焕之等编)1945年4月

《秧歌锣鼓点》(焕之、徐徐等编)1945年6月

《郿鄠道情集》(焕之、恒之、刘炽编)1945年6月

《河北民歌集》(孟波编)1945年11月

---

① 参1958年12月中国音协理论创作委员会编印吕骥在延安鲁艺讲课时学生的课堂笔记《新音乐运动》(油印稿)。

② 冼星海:《民歌与中国新兴音乐》。

《陕甘宁边区民歌第二集》(马可编)1946年3月

还有两本铅印出版物:

《秧歌曲选》(焕之、刘炽、马可、张鲁等编)1944年10月

《郿鄠道情第二集》(焕之、刘炽等编)1945年9月

编好未付印的有:

《山西民歌》(张鲁编)

《浙江民歌》(孟波编)

《绥远民歌》(刘恒之编)

《山东及东北民歌》(徐徐整理)

《河南民歌》(附河南曲子及坠子)(徐徐整理)

《秦腔音乐》(安波编)

各解放区分会的成果:

晋察冀分会:山西河北民歌集两种,察哈尔民歌集一种

晋西北分会:《山西梆子音乐研究》(编常苏民);《郿鄠曲集》、《郿鄠研究》(朋明等编)

战斗剧社:《山歌集》①

这些成果与研究会的工作进程相联系,则有:

1939年3月,延安鲁迅艺术学院音乐系高级班发起成立了"民歌研究会";

同年5月出版了由吕骥记录的《绥远民歌集》(记五十余首);

同年7月,吕骥、罗椰波、王莘等赴晋察冀,天风在此间完成了《陕北民歌研究》、《绥远民歌研究》,先后发表于《新音乐》三卷一期及四卷三、四期。

1940年初,安波、张鲁等自晋东南归,带回所采集的近200首民歌。同年6月,吕骥归来,带回前方会员采集的河北、山西民歌五十余首,并拟定了"民歌记录纸格式";7月音协派庄映、马可随民众剧团赴陇东、三边一带推进音乐工作,该会委托他们采集民歌,会员中又高涨起记录和研究的气氛。10月,举行第三次全体大会,改名为"中国民歌研究会"。除继续进行记录、采集工作外,开始根据新拟的民歌记录纸模式整理所有以前记录的民歌,总计约为四百余首。

1941年2月,第四次全体大会召开,"民歌研究会"正式成为"中国民间音乐研究会"、组织上变动为:会长吕骥,会务马可、鹰航,研究股安波、鹤童,采集股张鲁、李丽莲。7月间,鲁艺音乐干部下乡宣传,创作民歌十余首,流行民间,并发动会员采集民歌数十首。

1942年2月,安波、鹤童、张鲁、刘炽参加鲁艺河防将士访问团,至绥德、米脂、佳县一带,从事民间音乐采录。3月,向民政厅及边区政府文化工作委员会登记,

---

① 安波、马可:《八年来的中国民间音乐研究会》,载《民族音乐文集》,东北书店,1948。

接受政府的直接领导。河防将士访问团归来，采集民歌四百余首，其中一部分精彩者首次演出，大受欢迎。

1942 年 8 月，召开第五次全体大会，吕骥对三年来的工作做总结报告，提出健全组织、搜集出版、加强研究、建设中国新音乐的方向会上动员会员广泛搜集民间音乐，通过演奏等方式介绍民间音乐等决议。五次大会以后，该会会员投入了秧歌运动，经常下乡，故第六次大会迟迟未能召开。

后四年的工作在会务方面，继续扩大会员，不计各分会会员，已在总会登记的会员共有一百一十余人。1942 年《在延安文艺座谈会上的讲话》发表，各地音乐界加深了对民间音乐研究的认识，先后成立分会。抗战胜利后，本会会员理事大部分都上前方，分散在各解放区，留下的成立了陕甘宁边区分会。同时，晋冀鲁豫、山东、冀热辽等解放区的分会，也在筹备及建立中。

1943 年冬，各文艺团体实现毛主席对文艺新方向的指示，联政宣传队、文协宣传队、民众剧团、鲁艺党校等机关学校纷纷组织秧歌队下乡，为群众演出，同时向他们学习。各团体都搜集了不少秧歌、民歌及民间戏剧音乐材料。

1944 年 10 月，陕甘宁边区举行第一次文教大会，大会会员李清宁、苏林、瞿维、安波、马可等参加大会艺术组工作，会前分赴各分区，考察民间文教活动，比较有系统地访问了一些民教英雄、民间艺人和民间艺术团体，得到了许多宝贵的民间音乐研究资料。同时各分区文工团也多将采集的资料汇编成册，如关中分区的王依群、刘采石等采集的秦腔音乐两册，关中民歌两册……

1945 年前后，会员刘炽、孟波、焕之、徐徐等曾分组有计划地搜集流行于陕甘宁边区各地民间的戏剧音乐秦腔、郿鄠、道情等。

1945 年 10 月，安波、马可又专门从事陕北说书音乐的采集与调查。

……

这两份资料虽然看似流水账，却能感受到研究会的工作逐渐朝组织化、规范化、多样化、扩大化的发展。其中搜集、学习、整理、改编、创作、演出、研究，互相渗透，互相促进。

就组织化而言，从民歌研究会的自发形成开始，就在工作方向上分设了采集、研究、出版的整体架构。随着工作的深入，其成员从开始的 19 人，至后来的 100 多人。历次会员大会，都针对不同时期提出明确的工作目标。1941 年，研究会最后更名为“中国民间音乐研究会”，并形成了以延安为核心，以陕甘宁为基础向周边根据地发展分会的方向，所谓“由陕北做起，及于华北，以及于全中国”[①]。1942 年研

---

① 吕骥在 1942 年 6 月 9 日中国民间音乐研究会第四次理事会上的发言，鹤童记录(手稿)。

究会正式向边区政府文化工作委员会和民政厅登记,接受政府的直接指导。[①]。除会务外,设立了研究股和采集股,尽管在1942年8月的第五次全体大会上,增设了演奏部,由张鲁、向隅负责,但研究部由安波、焕之负责,采录部由马可领衔,也充分体现了其工作的重心。

就"中国民间音乐研究会"与中国民族音乐学的学科建设的关系而言,本文的重点分析,自然要落实在其采集与研究的两大方面。

延安民间音乐采集工作较之以往民歌或歌谣采集的最大不同是"词曲并重"。

冼星海在谈到这一点时说:"民国十五年,我曾看见刊载在《北平文学周刊》上的民谣研究,是只有歌词而无歌曲的刊物,在文学观点上是可以作为民歌研究的一方面。自从中国一般前进的音乐家提出了'新音乐运动'之后,不少大众化民谣化的新兴歌曲,由民歌所影响而产生出来。今天我们提出从音乐观点上来看民歌,既可补充过去民歌研究的不足,而且更可促进我们中国新兴音乐向更实际方面发展。"[②]对于这个明确的目的,研究会在人才的需求上,强调吸收能记谱的会员,以满足于大规模采集任务的展开。由张鲁执笔的《怎样采集民歌》一文,专门提出了对采集者具备条件的要求:

1. 信心与兴趣。

2. 工作态度——"眼睛向下","放下臭架子,甘当小学生"。

3. 技术条件:普通音乐知识;辨别音高和写谱;对节奏的理解;对方言的了解;懂得新文字的拼音法,能记录方言音调。

完全没有这些条件的,只要有热情,可以学会调子,再找会写谱的同志记下来。

在该会第五次会员大会后,印行了会员登记表,表格的栏目设置体现了专业的要求。例如:[③]

姓名:刘炽
性别:男
年龄:22
籍贯:陕西
现在工作机关:鲁艺音乐部
通讯处:鲁艺音乐部

---

① 1942年3月26日,边区政府文化工作委员会成立后,已向该会登记的有边区文协、自然科学研究会、文抗、美协、音协、青记、曲协、剧协、诗会、世界语协会、鲁迅研究会、民间音乐研究会、文艺月会、星期文艺学园、青年剧会、轻骑队、中山图书馆、"九·一八"文艺社等20个单位。

② 冼星海:《民歌与中国新兴音乐》。

③ 该例引自著名作曲家刘炽当年填写的"中国民间音乐研究会会员登记表"(油印)。

现在担任的工作：研究生

自由支配的时间：每天两小时

通何种外国文(以能阅读为标准)：无

认识：五线谱、简谱、工尺谱、琵琶谱、古琴谱(不认识的划去)

熟悉什么地区的民间音乐(指戏剧音乐、舞蹈音乐、歌曲音乐、器乐、宗教音乐，如祭乐丧乐喜乐佛曲等)：西北民间古乐及蒙古民歌

能用什么地方的方言演唱：陕北、四川、河北

是否正式演唱过：曾演唱过四川民歌

能演奏什么乐器：笛子、笙、打击乐器

最擅长的：笛子

自己有的乐器：笛子

能否记谱：可以

曾记录过何种民间音乐：蒙古

共多少首：一百余首

有些什么民间音乐或中国旧音乐的曲谱：无

有些什么与民间音乐研究有关的书籍：无

有无关于民间音乐的论著或译文：无

有无擅长中国旧音乐与民间音乐的朋友(从事演奏的或理论研究的，职业的或业余的，会员除外)：有，在西安

学文学或教…：古乐的教员

现在什么地方，有无通讯关系：现在在西安城里愿为本会担任什么工作(将不愿的删去)：记录、整理、刻蜡纸、油印、演奏、编织、研究、其他……

对本会的意见：记录工作上现已有了某种成绩，但在研究工作上恐怕还将……文…会员们的方法去进行了。

入会年月：1939 年

备注

1943 年 4 月 4 日填

(笔者注：文中“…”符号为字迹不清代号，下划线即为填表人删除线)

这些类目不仅包括了音乐素质，而且提供了进一步采集和调查民间音乐的线索，也反映了当年的民歌采集对象，除了研究会活动地区的工人、农民，学生、士兵、妇女、职业吹鼓手、卖艺人，还包括了鲁艺的师生。[1] 我们还应该看到，在十分艰苦

① 吕骥在 1942 年 8 月 19 日该会第五次理事会上说：“我们手头有民歌约一千多，但校内从来没有搜集过，可最近一个月内把校内的搜集出来。”

的战争环境之中，该表的设计者考虑得如此周全，体现出如此强的专业性，确实不易。例如，表中既列有乐谱、民间音乐种类，又注意到某些社会文化层面。这一学术视野，至今仍有参考价值。

然而，以记谱为重要环节的采录，不仅仅在于保证了资料词曲同步的完整性，还在于其亲身参与的实践性。在缺乏现代录音工具的背景下，这个实践性意味着采录工作必须完全建立在面对面口耳交流的方式上。这也是延安的大规模民歌采集运动与歌谣运动时期主要采用通信、问卷等案头化征集方式的显著不同。

在那个极为艰苦的战争环境里，研究会的成员无论在前方还是后方，都利用各种方法推进采录的工作，他们随身带着自制的小本子，走到哪里记录到哪里。前述研究会工作进程的流水账，已能想象他们的工作热情。1939 年研究会成立，1940 年初安波和张鲁就从晋东南带回民歌 200 首；同年 6 月吕骥带回前方会员记录的山西、河北民歌 50 首；马可随民众剧团赴陇东、三边演出，同样肩负着收集民歌的任务。1942 年，安波、刘炽、鹤童、张鲁等人参加“鲁艺河防将士慰问团”可以说是当年研究会会员一边演出一边收集整理的一次典型经历。他们在参加完慰问演出和联欢会任务后，就深入到群众中去收集和整理民歌。根据张鲁的回忆，他从三五九旅宣传队中的民歌手、米脂常石畔村的吹手常卯和村民、黄河边上的艄公、老乡家的喜宴中采录了丰富的民间音乐。其中有至今仍脍炙人口的《黄河九十九道湾》，有后来改编为新歌《秋收》的《黑狸猫》，还有现在全国通用的《哀乐》原型[①]。截至 1942 年 8 月，研究会积累的民歌约为一千余首。在这些过程中，他们积累了许多如何进人“采录作业”的方式。比如以与大众一起生活一块儿歌唱，考察他们的生活的方式；以为群众表演的方式；以甘当小学生、向老艺人学习的方式；拉家常的方式；参与民俗活动的方式；针对不同对象采用个别的和集体采访的不同方式等等，来得到对方的接纳和认可。在张鲁的回忆文章中，记载了一次生动的“炕头联欢会”。比如，他们如何通过“诱唱”引出宝藏；后是联欢，并在与民众娱乐中检验记谱的成果；最后还有联系群众的反省，等等。[②] 充分表现出当年的文艺战士深入民间所经受的洗礼和特殊的作业方式(注：据吕骥回忆，《黄河大合唱》之后，音乐究竟应该怎样发展？是单纯模仿冼星海和聂耳，还是需要继续创新？)。“我和安波同志经常研究我国音乐如何继续向前发展……1940 年我从前方回到延安，安波对我说，苏联亚历山大罗夫歌舞团很值得我们学习。我觉得这个想法很有道理。于是就提出组织一个团从八路军的驻地，一直延伸到陕北敌后根据地，一边进行慰问演出，一边收集研究各地民间音乐，以便进行创作。但是，由于当时的客观条件限制，这个计划没有成功。后来周扬同志同意我们组织一个包括美术在内的河防慰问团

---

① 张鲁：《峥嵘岁月的歌——忆“鲁艺”河防将士访问团》，载《音乐研究》，2001 年第 2 期。

② 同上。

到黄河西岸八路军的河防部队所在地进行工作，由于他们在河防各地工作了近半年，后来才有可能写出《七月里在边区》这部优秀的民歌风联唱，显示了新风格开始形成。”[①]

凡此种种来自于实践的经验，经过总结，形成了采录作业的方法指导。其中包括记谱的技术和观念。[②]

记谱的步骤：

1. 耐心，以不多重复一再演唱使对方感到厌烦为原则。

2. 让唱者从头至尾先唱一至二遍，以把握曲子特点及其音调。

3. 然后唱者唱一句记一句，一段一段校正，不宜从头至尾一遍一遍地唱。

4. 整首曲子记完后，再从头至尾校正一遍，确定过门、调子，记明唱法，什么地方用假嗓，什么地方变真声。

5. 如时间许可，尽可能自已也学会唱，学会特殊的唱法与表情。

6. 记录歌词，尽可能全部记出。

记谱中的困难和解决办法：

1. 民间多半口传，即使有谱，唱奏者也不一定完全依谱奏唱，不独张三李四不同，即便同一人每一遍也有不同，因此要将最常唱最习惯的几种记下，加以分析研究，切不可主观取舍，或将已有成果往里套。另外，职业的音乐家和威望高的歌手，比较可靠。如有不同唱法应以他们为主。

2. 民歌中有许多我们不习惯的音程跳进和复杂节奏，应仔细辨别以求正确。此外，遇到特别唱法既难记又难学，就要加以注解，或自制符号，不断改进和统一。

3. 记谱中遇到中断，如转调或疲累，要停下休息，并在停下前记好 pitch。

4. 遇怕羞不敢大声唱者，不必定调子，只注明唱法表情即可。

5. 有人唱不好，但能使用乐器奏，则根据乐器记谱。

6. 歌词如用方言，要问清含义，特别注解，汉字不能记出发音的，用新文字。

上述记谱步骤以及遇到的问题和办法，非常具有针对性和实用性，强调了避免主观和忠实原作的精神。而其中对于唱法的关注，值得寻味。

首先，以学唱民歌作为记谱的第一步，虽然也有学习优秀民歌以增加演出曲目和创作目的的因素，但更多地却在于通过学唱，把握民歌的艺术风格和内涵。所谓“深刻地认识他们的艺术，然后进行收音工作”[③]。“在学唱中分析曲调也就是探索

---

① 吕骥：《纪念安波同志有深刻的现实意义》，载《安波纪念文集》，春风文艺出版社，1987，第 29 页。

② 以下引文源于张鲁、安波：《怎样采集民歌》，经过笔者缩写。

③ 冼星海：《民歌与中国新兴音乐》。

民歌各种形式的规律和特点，分析演唱者的感情、表情、微小的动作，也是十分必要的，必须注意他们演唱同样旋律而歌词不同时的处理手法和规律”。① 张鲁在他的回忆文章中特地列举了他采录《黄河九十九道湾》的经历，他说：“以往我们记录民歌，往往是先记谱后学唱，但这次听了这首船工曲，我却是先学会唱然后再整理成曲谱，因为我觉得生活是音乐最生动、最丰富的源泉，只有先理解了生活，才能更好地理解音乐。曲谱往往是生硬的，而船工的歌……才是活生生的。”

这种体会，是民歌给予艺术家的真感动，也是延安时代倡导的与工农群众相结合，在民歌情感内涵的层面上，所实现的艺术家与民众的“主”“客”位转移。这个作风，可以说一直贯串到1949年以后该领域的工作中。正如吕骥在《中国民间音乐研究提纲》中所说：“研究曲调和技术，不能局限于曲调和曲体，也应研究唱奏法的技术，不能停留在书本上的研究，而应注意生活中的演奏应用。因为许多技术不是文字或符号能够标明的，在实际的演奏应用中，我们才能了解民间音乐在人民生活中的地位、价值及其与生活的关系。”

此外，记谱与学唱的结合，以及这种结合处于采录者和被采录者之间面对面的接触中，自然会引发对唱法和表情、表演在乐曲中作用的敏感和关注。嗓音的处理、真假声的互换、方言音韵、调式和语言，这些都是一首民歌的完整性的构成因素。延安的采录者对此深有体会，也是真正深入学习民间音乐的采录者所共同具备的眼光（如杨荫浏记录锣鼓谱的方法）。因此，中国民间音乐研究会始终在强调这个问题。在《八年来的中国民间音乐研究会》的总结中，他们再一次提示收集工作中须要克服的缺点：

1. 各种装饰音较准确地记录法，音高与假音的记录，各种节奏与节拍的正确的记录，表情的记录与说明，包括速度快慢与声音强弱的变化，以及歌唱中方言土语的记录说明。

2. 忽略了民间演唱演奏技术的许多具体问题的调查与记录，难以研究民间艺人的演唱演奏技术，以作为我们自己的演唱演奏技术之参考。②

站在今人的角度检讨，我们在相当长的时期内对民间音乐的记谱，在这方面可以说是不够重视的。这也许是直接的口耳相传和采用录音机记谱之间产生的差别，面对录音机的记谱，容易陷于音调以及旋律、织体框架的描写，而失去对鲜活的表演和表情的感受。如此，也是一个因技术手段变迁导致的观念变迁问题。③

尽管延安的民间音乐研究，有其创造新音乐的目的，但这一研究既是为了“了

---

① 张鲁：《峥嵘岁月的歌——忆“鲁艺”河防将士访问团》，载《音乐研究》，2001年第2期。

② 还有另外两条待克服的缺点，见下文。

③ 民族音乐学近年来对音乐行为以及表演的强调，可视为另一层面上对音乐整体的研究。

解现在中国各地流行的各种民间音乐情形，进而研究其内容与形式的关系，形成历史与演变过程，获得关于中国民间音乐各方面的知识，以为接受中国音乐遗产，建设中国新音乐的参考。"就有它为获得这些参考所必备的学术考量。

1942年，吕骥就中国民间音乐的研究目的、研究中国民间音乐的原则和方法、民间音乐的范围、应该研究的问题，发表了纲领性的论著《中国民间音乐研究提纲》。应该说具有了学科与知识系统建设的前瞻性，而超越了仅仅为音乐创作服务的从属和附庸。[①] 其文中提出的"建设中国新音乐"的目的，包含了对建立中国新音乐体系的理论思考。这一点，从他在1959年为庆祝建国10周年而主持编撰的三卷本《音乐建设文集》中，可以看出其贯串的脉络。

延安的民间音乐研究，也正是在这种学科意识中逐渐走向成熟。这种成熟一方面体现在其民歌采集向对民间音乐做有计划的系统的采集、整理扩展；一方面体现在其专题研究的深入。在民歌研究方面有吕骥《民歌中的节拍形式》，天风的《陕北民歌的曲式》[②]、《绥远民歌研究》（上、下）[③]，马可的《你妈妈打你》、《陕北土地革命时期的农民歌咏》，夏白的《关于四川的民谣与民乐》[④]等；秧歌或歌舞套曲方面有吕骥的《秧歌腰鼓及花鼓》、《审录·后记》；戏曲、说唱方面有焕之的《郿鄠道情集·前言》，朋明的《郿鄠研究》，常苏民的《山西梆子音乐研究》，安波《关于陕北说书音乐》、《秦腔音乐概述》，关立人的《"坠子"的基本组织与基本曲调》等。这些专题研究的特点有：

1. 选题多样，方法多样。既有曲调曲体方面的研究、还有曲目专题研究，地方音乐品种的一揽子概论研究等等。在《秧歌腰鼓及花鼓》、《审录·后记》、《郿鄠道情集·前言》等篇中，还运用了不同品种之间的历史源流梳理及比较研究方法。

2. 与近代中国知识分子关注民间文化所形成的民歌、民间文学、民俗学的收集研究相比，不仅弥补了音乐上的空白，而且形成了音乐自身规律探讨的趋势。

3. 上述专题研究的最大特点，是研究者的论题基本来自于其"亲身"的"采录作业"。陕北说书，来自于盲艺人韩启祥与杨生富；秦腔音乐包含了安波7个月民众剧团生活的调查；坠子研究，基于合江茶社的坠子艺人赵明轩，以及对乔秀清唱腔的分析；秧歌等与陕甘宁边区的秧歌调查密切相连；《审录》后面有米脂杨家沟的杨忠岭、巩家沟的巩方林、张家峁的张奋等艺人；民歌研究与采集活动的成果更分不开……凡此种种，也形成了研究中的叙述特点。如受访者的话语再现，表演的现

---

① 作者按：吕骥的八大范围与九大论题，深刻地影响了其后音乐学界的民族民间音乐分类方法和专题研究的视野。

② 天风：《陕水民歌的曲式》，载《新音乐》月刊第二卷第1、2期合刊，立体出版社，1940。

③ 天风：《绥远民歌研究》，载《新音乐》月刊第四卷第3、4期，1942年4—5月。

④ 此文系后方报纸剪贴转载的。

场描写，注重词、曲、乐综合表达的整体性，以及作品在生活中的具体运用关系等等。

采录、演出、研究的穿插开展，是研究会有意识之为。1942年，该会开始将工作的重心转入研究，期待"有了成绩后再以搜集为主，循环着来做"[①]。正是因为这种穿插，使得研究和采录相得益彰，在研究中发现问题，及时引导采录工作的扩展。首先，研究会的两次更名，就是研究视野逐步扩大的结果。(联想到歌谣运动中的顾颉刚，从搜集歌谣开始，逐渐将对民间文化的整体意识转变为一种学术上的自觉。为了探索歌谣中隐藏的真正意义和价值，他"自然地把范围扩张得很大，方言、谚语、谜语、唱本、风俗、宗教各种材料都着手搜集起来"，感到"民众的东西……愈弄愈觉得里面有复杂的情状，非经过长期的研究不易知道得清楚了"[②]。这确实是研究深入的必然结果。)此外，研究的深入，也对采录提出更高的要求。1940年10月出台的"中国民歌研究会记录纸格式"(后更名为"中国民间音乐研究会记录纸格式")就是在整理工作中产生的规范要求。

记录格式类目

曲名；类别、音高(或最高音)；流行地域；流行年代；演唱情形；伴奏乐器；演唱者姓名；性别；年龄；职业；籍贯；采录者姓名；采录地；采录日期；备注。

附注：1. 为便于整理研究，请采录者将上列各项详细填写，如上列各项不能包括，请另加详细说明。2. 如有歌词，务求全部记出，如为歌词曲或戏剧音乐望记全谱(包括唱曲、道白、文武场伴奏，以及动作说明等)。3. 记谱务求精确，为达此目的，如需采用新符号时，请加说明。4. 一切与音乐有关的传说故事，亦均望详细记录。

在研究会的八年总结中，针对采录工作，提出需要注意的问题还包括：

1. 忽略了与各种民间音乐有关的传说故事，及各种民间音乐的历史资料，以致发现某种民间音乐与某些历史事实有关要作进一步研究时，就发现缺乏这方面的材料，不能解决我们要研究的问题。

2. 只注意自己记录，忽略了收集别人记录的现成稿本，民间艺人(或爱好者)的手抄本或过去出版的各种曲谱及书籍，如果能找到这类材料，不仅在记录上或研究上将得到许多参考和帮助，说不定还能发现许多宝贵材料。

也正是这种集采录、学习、整理、研究为一体的方法，诞生了中国民间音乐研究中就地方性品种作系统化概论研究的文体。此应为前述延安时期专题研究形成的特点之四。最为突出的例子，便是安波写于1945年的《秦腔音乐概论》，并在1950

---

① 吕骥在1942年6月9日中国民间音乐研究会第四次理事会上的发言，鹤童记录(手稿)。

② 《古史辨》第一册自序，《顾颉刚古史论文集》(1)，中华书局，1988，第38页。

年正式出版的《秦腔音乐》。

乔建中曾于1986年撰文《民族音乐研究领域中的辛勤开拓者——安波》[1]，文中评论《秦腔音乐》这部"第一本由音乐工作者系统整理而成的有关地方戏曲音乐的专门著作"为中国民间音乐研究所开拓的新领域。笔者在仔细阅读该著之后，亦完全赞同乔文对该著所作研究方法、观点上独特建树的归纳，即全面、系统、深入地占有一切能搜集到的资料，在此基础上构想全书的框架，进而根据框架对原始资料进行鉴别、筛选、取舍，最后运用描述性的研究方法完成全书。

通览全书，其清晰的论述纲目，如无对材料全面的占有是难以为之的。而用一种精约、概括的理论形态将一种十分古老但始终流散于民间的戏曲音乐的内在规律揭示出来，在客观上把我国地方戏音乐的研究大大推进了一步，并为后来者提供了一个可以参照的模式。[2] 这个模式，就是我们今天所称的民族民间音乐研究的概论模式。20世纪50年代以后至世纪末，大约有三十余部剧种音乐概论出版，它们的论述范围和基本框架，多数与《秦腔音乐》近似，这恰好证明本书著者对这一领域的开拓和贡献。笔者亦赞同乔建中在评论中对安波著作的另外两处见解。第一，是安波对于秦腔音乐两大类色彩不同的声腔调式的表述，即对秦腔所称"花音"、"苦音"(哭音)主音相同(sol)，骨干音有别(mi、la、fa、si)的现象，用"sol-mi-la调式"(花音)和"sol-fa-si调式"(苦音)命名。这个命名不仅简约明晰，更重要的是以声腔本质和特色为重，打破了西方乐理的惯例。第二，安波在秦腔的戏曲形式中，描述了说白到拖腔的层层展开，并将其归纳为秦腔和其他大戏一样，从自然语言到旋律的运用，一层一层的包括了各种形式。指出这就是戏曲音乐中所谓"腔"的变化幅度，这种幅度正是从说到唱用以刻画不同层次人物性格的表现力。它对我们进一步认识和估价传统戏曲音乐的美学品格也很有启迪意义。

60年过去，当民族音乐学在中国川流百里，领略了不同的风雨后，重读这部起始于战争年代书写在自制毛边纸和油纸上的著作，更需要强调的还是著者完成此作的过程，那是一次扎扎实实"实地考察"的过程。

我今年二月即着手搜集工作，七个月来并未太间断过，现在总算告一段落，虽然还没有做到理想的程度。

这是一个集体的工作，参加演唱、记谱、讨论的人很多……而大部分材料是朱宝甲同志提供的，因为他是从事秦腔音乐工作30多年的老艺人，对秦腔音乐有多方面的知识……每一个唱谱说明都经过了他的同意以及大家的同意的。

特别是，经过了鲁艺资料室的热忱援助，看到了绥德文工团、陇东剧团、关中八

---

① 原载《人民音乐》，1986年第3期；2002年收入作者文集《叹咏百年》，山东文艺出版社。

② 同上，第66页。

一剧团、三边文工团的秦腔音乐材料，才得到一个互相对正比较研究的机会……①

《秦腔音乐》作为系统的概论，处处流露出鲜明的“现场”痕迹，这和后来一些所谓旨在理论的概论，有着极大的差别。比如作者对秦腔演唱中“本音”(真嗓)、“二音”(假嗓)的使用；对练声中“正音”、“浮音”、“存声”、“狂音”、鼻音、脑音、唇音、“张口音”(“干路音”)等的唱法及其功能；对换音年龄；保护嗓子；咬字功夫；垫字和衬字；衬字的规律等等的描写，如果不是亲自学习，难有直接和准确的把握。此外，作者十分注意秦腔中的原生性词汇和概念的使用，除了上述各种声音概念外，演员与文武场配合的“叫板”“挂号”，乐器、曲牌、板式、定弦等等的名称、别称都有详细记载和说明。再如，作者在铜器的记谱中指出：“我们不能忽略的一个事实是：旧乐人沿用多年的是‘念音法’，如锣声念‘亢’，钹声念‘查’，每种乐器同念一谱，各司其职。从念法中又可分出轻重强弱来，实在有很大的方便处，为了顾及实际使用，我们不应该废除念音。但如用汉字去记却极不便，因此决定以近年习用的新文字字母来记，兼用几个符号。”进而作者列举了 9 种独打记号和三种齐奏记号(这里的“念音法”，其实就是艺人的锣鼓经，不同的乐种，有不同的念法，其中包括的演奏法和韵律节奏的处理，都是极有学问的。由此联想到杨荫浏以及其前后的音乐家们在这方面做的同样的工作，确有异曲同工之妙)，体现了作者引进新学、尊重传统的整理意识。那么，当新学的规范已经成为当今学院教学的范例后，那种规范与原生传统的关系，是否应该在我们回顾前人的创造时，从新引起重视？

非音乐专业出身的安波，在延安以及后来在热河、东北的民间音乐收集、整理、改编、研究之成就，其人其行，都给后人以许多启发。恶劣的环境、非正常的条件，常常会给某些有理想、抱负，有高度历史责任感而又脚踏实地的人一种机遇。吕骥曾回忆：

> 安波研究民间音乐，与其说是出于个人爱好，毋宁说是出于革命事业的需要。我记得很清，1938 年他第一次来鲁艺和我谈话，本该谈他今后的学习，可他谈的是回敌后做地下工作的愿望；第二次，虽表示如不能回敌后，就去念抗大，也没有到鲁艺的打算；第三次，才说来鲁艺学习的问题，最初想学文学，得知没有文学系后，我又与他谈了音乐的重要性，是为了中华民族的前途，他才表示愿意进音乐系。当我问他过去接触过什么音乐时，才知道他确实没有这方面的修养。我又和他谈到当时急切需要有人从文学和音乐方面对民歌进行专题研究，以便写出适应抗战需要的新民歌，他才表示试试看。②

---

① 安波：《秦腔音乐》“前言”，海燕出版社，1950。

② 吕骥：《纪念安波同志有深刻的现实意义》，载《安波纪念文集》，春风文艺出版社，1987，第 30 页。

延安时代在“实地考察”与中国民族音乐学学科建设的历程中，以群体的力量开凿出了通向以民间音乐为基础的新音乐体系建设的大渠。

从意识形态的方面说，这一建设完全符合于新中国的缔造者在民族—国家认同和政权政治建设的近代历史框架中，以中国共产党在思想建设、理论建设事业上联系“五四”以来革命文艺运动的经验，从马克思主义理论的高度，所明确提出的文艺工作的方向和道路。（“五四”以来知识分子倡导投身工农社会，倡导平民意识以教育救国，倡导新学的普及，“打破以贵族为中心的历史，打破以圣贤文化为固定的生活方式的历史”，“在圣贤之外解放出民众文化，使民众觉悟到自身的地位，发生享受文化的要求，把以前不自觉的创造的文化更经一番的修改与进展，向着新生活的目标而猛进。”[①]）那时的知识分子虽然也高扬着改造社会的决心，但真正做到与工农相结合，并且在结合中真正与工农一起改造天地的，是中国共产党。一个有力的政党，将民众、将工农兵的力量真正与政党政权的建设一致化，才真正做到了“唤起工农千百万，同心干”，才有最终“不周山下红旗乱”的结果。

从音乐实践的方面说，延安时代的音乐工作者，以他们的热情、辛勤和学术追求，“发现”了穷乡僻壤之中民间音乐的巨大宝库，这为以民间音乐作为新音乐建设的理想找到了沃土，也对其后更大规模的民族民间文艺的收集、整理、研究工作奠定了基础。这方面的工作在鲁艺转移到东北地区后也仍在进行。1947 年，东北书店出版了《翻身秧歌集》，其中刊载了同年 1 月民间戏剧音乐研究小组对佳木斯悦来区、埠头区所作的东北秧歌调查。该调查报告由邓止怡执笔整理，内容涉及东北秧歌的传说、东北秧歌的形式、秧歌队的人员、秧歌队的组织、秧歌的表演部分、秧歌的音乐部分、秧歌的装饰、秧歌的演出过程及其他。从该调查报告涉及的事象，可以看出秧歌的调查、研究已经有其成熟的视角和框架。

他们的实践，创立了亲身参与，以采录、学习、表演、整理、研究的综合性为实地考察之方式，并影响了其后的几代学者。

尽管“民族形式、救亡内容”的新音乐创作引发了延安时期创立中国新音乐的总体目标，它也成为其时民歌和中国民间音乐研究会的宗旨。但，他们的实践却不完全以直接的作品创作为目的。延安的特定空间，呈现了多层面的实践取向，其中理论研究的逐渐深入，应该具有学科自身发展的规律性因素（民间的品种，其“博物”对于知识结构的需求正好提供了宝库）。即便如以曲目编撰为目的的各类曲集，在分类的体例上也可以看出整理者的学术取向。比如，吕骥的《提纲》奠定了体裁分类研究的雏形；而《审录》的调查，为完整的体裁的记录等等。

如果说延安的采录工作，以词曲并重的方式填补了之前历史上民歌收集中只

① 顾颉刚：《圣贤文化与民众文化》，载《民俗周刊》，1928 年第 5 期。

见歌词的偏颇，这一填补的工作，则建立在音乐工作者为主体的背景上。这个背景也带来了它的特征，那就是将“具有新音乐特点的音乐形态结构描述和分析方法”。[①] 作为收集、整理和研究的手段，从而也埋下了另一些问题的伏笔。比如，在采录技术上，出现了光记载曲谱，忽略歌词的现象。因此，研究会的会议以及各类涉及采录工作要求的论文、文件中才会反复强调歌词记录的完整性。这正是采录为创作服务与采录为真正认识民间音乐知识的研究服务的不同观念引发的问题。

此外，在理论观念上，也出现了中西音乐的体用问题。一方面“研究中国民间音乐是不能与西洋音乐技巧分开的，像记载等等，不懂西洋音乐是不会懂得研究中国音乐的调式、主题发展、曲体形式等等的”；另一方面，“反对以西洋音乐的成文法来衡量中国民间音乐，指出近代西洋音乐与中国民间音乐不仅是东西之别，还有时代的差异，是不同民族、社会、语言、阶级的两种艺术形式，各自具有其特殊的规律。不应把某些近代西洋音乐科学的规则，当作唯一准绳、神圣的法则，勉强把中国民间音乐套人其形式，以求得所谓科学的解释。应从她本身出发，分析她自身所具有的规律，根据中国的社会生活、历史，做合乎实际的解释。既非本位，又避免以科学、进步来咒骂中国民间音乐的落后，否定其遗产的意义与价值。”[②]这两段同出于吕骥的话，呈示的问题意义深远。

新音乐直接源于西方音乐体系的传人，如同中国在向现代民族—国家的转型中不可避免地处于世界潮流的格局中一样。新音乐的创立如同新国家的建立，如何解决外来文明和本国固有文明的交汇？如何建设崭新的音乐体系，使之成为新中国、乃至中华民族的想像之中的标志？为什么这种“想像”一直是百年以来中国音乐工作者，尤其是音乐学界同仁们肩头不卸的重担？至今，仍是一个不断被说，又常遇常新的话题。

（原载《音乐研究》，2004年第3期）

---

① 伍国栋：《20世纪中国民族音乐理论研究学术思想的转型》，原载《音乐研究》，2000年第4期、2001年第1期；2002年收入作者文集《民族音乐学视野中的传统音乐》，上海音乐出版社，2002。

② 吕骥1942年8月20日在中国民间音乐研究会第五次会员大会的讲话，鹤童笔记(手稿)。

苗族“祭鼓”与布依族“祈愿”中的音乐文化志述

杨方刚

一、苗族“祭鼓”中的音乐文化

贵州境内的苗族，支系众多，服饰各异，语言分属湘西（东部）、黔东（中部）、川黔滇（西部）三大方言，西部方言中，又有重安江、罗泊河、贵阳、麻山、惠水、川黔滇、滇东北7个次方言，他们之间不能交际。而“鼓”却是他们原始崇拜的共同对象，虽然崇拜形式不尽相同，在观念和内涵上则是一致的。

苗族古歌中说：“同支共鼓，分鼓分支。”鼓社乃是以氏族集团为单位的血缘和地缘社会组织，它是由一个男性父系氏族或宗族地缘社区组成的，这个社区小到一个村寨，大的可包括数十个村寨。“祭鼓节”是以鼓社为单位的祭祀祖宗的大典。

祭鼓活动萌生于苗族古代社会，历经漫长历史风雨的洗礼，至今虽仍是苗族人民祭祀先祖，凝聚族人的一项重大的社会崇拜活动，但其仪式的构架、程序铺排、方式举措等方面，在近百年来已发生了重大变异。如：

台江县苗族人民若按古训举办一次祭鼓节，前后历时4年，其仪程有迎龙谢土、迎接子孙鼓、醒祖宗鼓、砍树制鼓、送祖母鼓等等，非常繁杂。现在改为只过历时3至7天以庆节为主体，以猪代替黑水牛作牺牲的“白鼓节”了。

雷山县西江镇苗族人民的“祭鼓节”，于20世纪初，因遭大旱，人民困苦，族人“议榔”商定，把传统的祭鼓节由历时4年改为3年，把杀牛祭祖改为杀猪祭祖。到1998年举办祭鼓节时，又把子年“引鼓”、丑年“立鼓”、寅年“送鼓”的3年节期缩为13天，废除了“招龙谢土”、“审牛号牛”、“制祖宗鼓”等多项靡费大的繁缛仪式，除举行简约的祭祖仪式外，主体成为节庆文娱活动。

在鼓的使用方面，最早用的是木鼓，后用皮蒙木鼓，清末民初以来，则用铜鼓取

代了易损的木鼓，把藏鼓于山洞改为在鼓藏头家中供奉。现在则常常是三种鼓通用。

调查表明，古老的传统祭鼓仪式已经从历史中淡出，存活于现实生活中的，除了那深植于人们意识中的鼓崇拜观念外，只有一种象征性的古风遗存了。所以，本文只能从现存于各地的苗族古歌、祭歌、舞乐中采撷相关篇章，按祭鼓原旨、传统议程，对祭鼓中的音乐文化作一述介。

一、颂先祖叙历史，张扬归宗观念的《祭鼓词》

祭鼓活动的起始仪式是敬请圣鼓，祭师吟诵“祭鼓词”。祭鼓词的主要内容是颂扬祖灵和祈请祖灵接受祭献，乞佑平安兴旺，丰收富足；宣叙民族历史，缅怀先祖创业维艰。如：

1. 颂扬祖先的祭鼓词

祖灵圣鼓像太阳，
照耀全族人，子孙得荫庇，
老人更长寿，儿孙快成长，
……族人共福享。

2. 祈请赐福的祭鼓词

诚心祭圣鼓，请祖先显灵，
赐福我山寨，家家谷满仓，
户户有金银；子孙得繁衍，
像江河鱼群，如鸟群高飞；
男人皆英俊，女人皆美丽，
西江永昌盛。

3. 祖灵临界的祭鼓词

楠木是天梯，架上九重天，
爹妈沿梯下，来要千头壮牛，
来领百头肥猪。
……
祖会降临，走来下界，
走遍他的梯田，游遍他的山林，
用脚轻轻踩，用手细细摸。

保牛成群，佑谷丰收，
子孙繁荣，烟亲沾光。

4. 叙说民族历史的祭鼓词

祖宗呀祖宗，妹榜妹留生。
历经滔天水，又逢火烧林。
西迁掌西南，掌西住一久，
又把支系分。请祖十二支，
齐回到家乡，统统认古根，
与子孙同乐，同把祭品分。

（以上均为雷山县西江镇的祭鼓词）

调查表明，历史上的鼓社节还要请祭师专门唱颂苗族历史的古歌，近似诵念的古歌，尽管曲调性不强，但语调跌宕悲怆，极富感染力。杨培德在其《鼓魂》一书中说：唱颂的历史篇章长大，"往往是从宇宙的起源，人类的诞生，到祖先对民族文化的伟大创造；从惨烈悲壮的战争场景到颠沛流离的迁徙生活。祭师在歌中要求族人不能忘记祖先，不能忘记苦难的历史；还要族人学习历代祖先创造积淀的民族文化，继承祖先遗志，发奋开拓新的美好生活……运用这样的民族历史文化再教育形式，激发全体族人强烈的民族历史责任感。超越时空的历史链条，每环都被扣紧……鼓社每一个族人的心灵，一次又一次地被铭刻下深深的文化烙印。"

二、奉告五谷丰登，诚请祖灵享祭的《祭鼓歌》

伴随祭鼓词的吟诵余韵，祭师唱起了《祭鼓歌》。各家各户备办酒肉恭候村头迎接圣鼓进寨，祭鼓歌抒发族人对祖先敬仰的心声，曲调庄重质朴。各地的祭鼓歌有各自鲜明的地方特色。如：

1. 台江县的祭鼓《主歌》，全曲分二段，每段基本上由上下两个乐句构成。曲调简约豪放，有苗族男声大歌风。

2. 施秉县的《祭鼓歌》，演唱时一领众和，极具律动感，有劳动号子的风味。全曲 14 个小节，一气呵成。头四个小节为乐曲的主题，继后，运用主题压缩、重复、变化再现等手法，发展成乐曲的后 10 个小节。

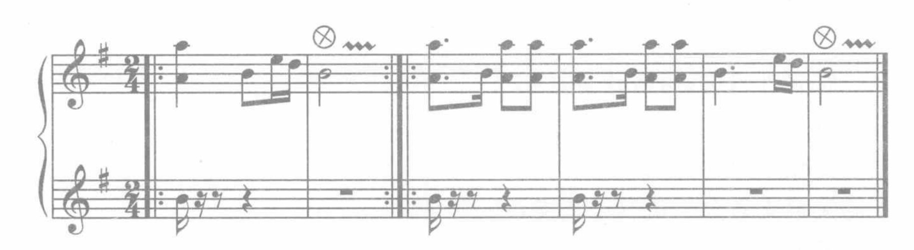
三、庄重肃穆，为圣鼓奏乐开道的芦笙《迎鼓曲》

祭鼓之后，祭师和鼓藏头（本届鼓藏节鼓主）簇拥着圣鼓，由芦笙奏乐开道，引圣鼓入寨供奉于鼓主家。乐曲节奏徐缓，音调凝重，气氛肃穆。各地的迎鼓芦笙曲，虽简繁不一，曲调有别，但其内涵相同，均表达了一种虔诚的崇敬心境。

1. 丹寨县的芦笙《迎鼓曲》，全曲只有 6 个小节，由一个两小节的短乐句扩充
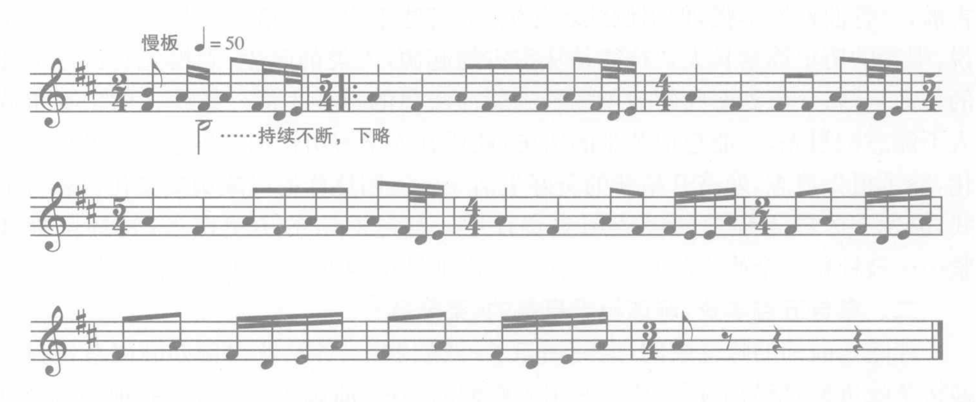
发展而成。犹如一句呼唤式的短语,在不断反复的乐奏中,形成了一再恭请圣祖入寨的意蕴,散发出一股浓浓的血缘亲情。

谱例:《迎鼓曲》



2. 安顺县的芦笙《接老祖公》曲,乐曲用悠长的低音,衬托着由 so、mi、do、re 几个音构成的下行短句,用不断地重复或变化重复的手法向前衍进,恰似反复的诉求和祈愿。
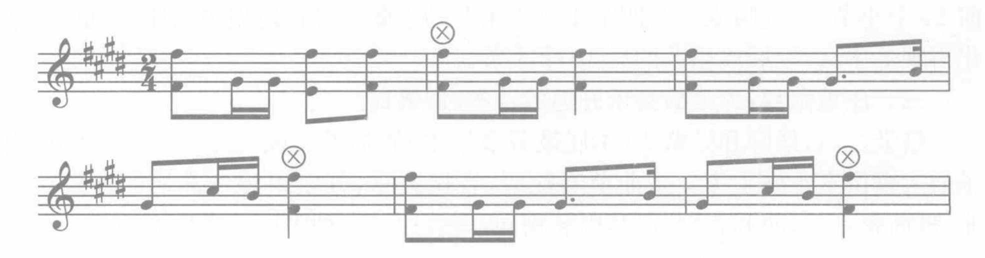
谱例:《接老祖公》(片断)
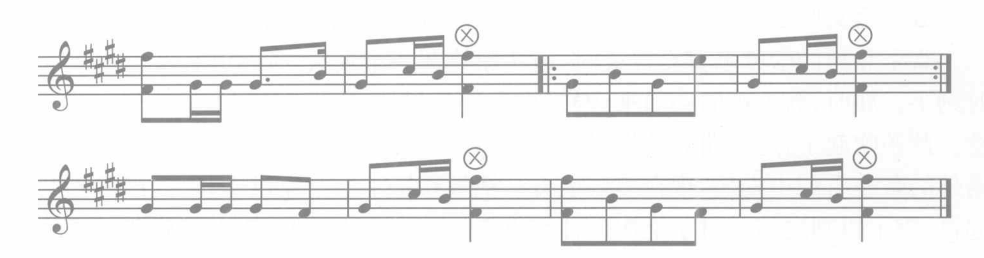


四、祖灵与族人同欢乐的木鼓、铜鼓曲

圣鼓进寨,敬鼓仪式开始,芦笙奏《祭祖曲》。下面是一首流传于雷山县的《祭祖曲》,曲调简约,节奏明快。

谱例:《祭祖曲》





曲意是：来欢乐，大家来欢乐；恶鬼滚出去，祖先来欢乐。

鼓主与礼师们（歌师、祭师等）随着乐声领头跳舞，届时，族人蜂拥而至，在鼓主家卸去板壁的厅堂内围鼓而舞。舞蹈的主体是木鼓舞和铜鼓舞，鼓有成套的曲牌。鼓曲牌据说是由当年迁徙时的联络信号（约定的联络鼓点）演化而来的（原来鼓点的样式已不可考）。鼓点或深沉凝重，或激越跳荡，寓意神与人共舞，先祖与儿孙们同乐。

民间演奏木鼓、铜鼓用俗称“锣鼓经”的谐音口语谱：敲击鼓心念“冬”；击鼓边念“嘎”；鼓糙相击念“底”。

1. 台江县反排村的木鼓曲，全套由《则辖楼》（苗语，意为丰收了要祭祖）、《略稿豆》（意为仿啄木鸟啄树虫的节奏编的鼓点）、《略则辖》（意为刀耕火种式的生产劳动）、《虾底福》（意为同心协力战胜困难）、《稿豆大》（意为大又硬的青杠树，是我们祖先坚韧的意志）等5首曲子组成。谱例如下：

麻　略　虾

中慢板 ♩= 75

‖: $\frac{4}{4}$ 冬 冬 冬 嘎 | 嘎 嘎 嘎 冬 | 冬 冬 嘎 嘎 | 冬 冬 嘎 冬 :‖‖: $\frac{2}{4}$ 嘎底 嘎嘎 冬 |

底底 嘎底 冬 | $\frac{2}{4}$ 底嘎 冬 | 底嘎 冬 | $\frac{3}{4}$ 嘎底 嘎嘎 冬 :‖‖: 底底 嘎底 冬 |

$\frac{2}{4}$ 冬 冬 | 冬 冬 :‖

鸭　干　丢

快板 ♩= 140

‖: $\frac{4}{4}$ 嘎嘎 冬 嘎嘎 冬底 | $\frac{3}{4}$ 嘎冬 冬 冬 :‖‖: $\frac{2}{4}$ 冬冬 嘎冬 | $\frac{3}{4}$ 嘎冬 冬 冬 :‖

‖: $\frac{2}{4}$ 嘎冬 嘎冬 | $\frac{3}{4}$ 嘎冬 冬 冬 :‖

五、祖灵归位安息的《送鼓曲》和送引亡灵回故土的《引路曲》

欢乐热烈的敬鼓歌舞至深夜时，鼓主家烧起一堆大火，预示鼓社节已进入送鼓时刻了。届时，族人携酒菜前来送鼓，妇女们把精心编织的花带挂在鼓上，以示敬意。芦笙吹起了《送鼓曲》，请祖灵归位安息(传统的送鼓仪式是把新制的圣鼓送到寨外的藏鼓石洞中安放，现在多数地方是把鼓移送于鼓主家供奉)。人们踩着鼓点起舞，表示惜别之情。对于上次鼓社节以来故去的老人，则要吹奏有确切词意的芦笙《引路曲》，引送他们的灵魂，返回民族的发祥地——东方老家去，与安息于故土的祖先灵魂在一起。

1. 雷山县的芦笙《送鼓曲》，乐曲短小，可据需要不断地反复吹奏。乐曲的格调与当地迎客送客的礼节性芦笙曲相近，规整谐和。
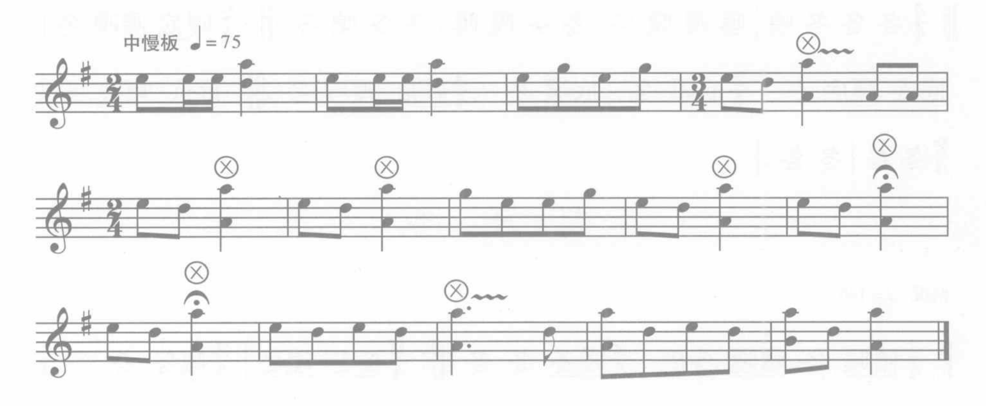
谱例：《送鼓曲》



2. 丹寨县的《引路曲》是一首有词意的芦笙曲，译词为："请按来时路，回到东方去，那是我们民族的故土，是祖先居住的地方。"乐曲音调凄婉，节奏徐缓，蕴涵送归惜别之情。

苗族鼓社节穿越亘古风云，从远古步人现代。而今，随着社会的变革，文化的普及，其本原的形态虽已发生了变异，但视鼓为祖灵化身的观念，仍深植于人民的意识之中。

谱例：《引路曲》



二、布依族“祈愿”中的音乐文化

贵州境内的布依族，根据各地语言的差异和部分词汇的不同，可划分为黔南、黔中和黔西三个土语，也称第一、第二、第三土语。至今仍流传于贵阳市白云区蓬莱村一带的布依族“祈愿”活动，是黔中土语区布依族人民的一种富有特色的、以迎神驱疫、祈愿人寿年丰为宗旨的大型民间祭祀活动。活动在每年春节期间举行：农历正月初九，在当地佛教寺院永兴寺内举行“开箱仪式”。仪式过去由永兴寺方丈主持，现在由寨老主持。先将存放装扮神灵的脸子（面具）、服装、刀枪旗帜等道具的木箱（当地人们尊称神箱），置放在寺庙的神龛之上，然后杀鸡祀神，点烛上香祀天，主持跪拜颂念“开箱辞”。辞长达百余句，主要内容是保佑族人人寿年丰，六畜兴旺。之后开启“神箱”，取出各种道具，并用艾水擦洗面具，供奉在神龛，以备祈愿活动之用；正月十六日，每户出一至数名男丁组成歌队、舞队、旗队和锣鼓响器班等乐舞表演队，祈愿仪式的主体展演活动正式开始。它鲜明地反映出这一地区布依族人原始信仰的面貌。

敬请的诸神，不仅有天兵天将，而且有由人升华为神的关公和诸葛亮等。诸神帮助由外域迁徙而来的布依族先民们，降服了本地的“土王”，并扫除了各种鬼怪疫魔，在此地开发定居。显现一种比较典型的多神崇拜观念。

表演者均戴不缀青纱头套的“脸子”，只舞不歌，有古老的巫傩遗风：身着类似铠甲的战衣，手执令旗布阵作战，这与活跃于黔中地区的地戏有相似之处；脚穿布鞋，下装便裤，“土王”还倒背蓑衣，这又是常见的生活化的民间文娱表演装束。其总体映像是：这是存活于人民现实生活中的一种古老的原始崇拜变异形态。

还应特别提及的，是祈愿活动具有序幕性质的第一部分，它用大写意的手法，描绘了这样一个民间传说：宋代的杨家将率部南征，与西南地区的原住民“土王”部族激战，杨家将借用了三国名将关云长等的神力打败了“土王”后，在黔中地区定居。它寓意黔中地区的布依族，是由原住民与外来族群融合而成的。这与居住于贵阳市、安顺市、黔西县一带的布依族人，有的自称是杨家将的后裔的说法是相吻合的。所以祈愿活动在民间又称之为“跳杨家将”。可见，举行祈愿活动的首要意义，是宣扬先祖的功业，缅怀祭祀祖先。

演示性的祈愿活动仪式，由唱主歌和舞蹈表演两部分组成。主歌旋律是本地的民歌音调；舞蹈和表演与布依族的民间武术、板凳戏（一种戏曲的雏形）风格相近。歌唱为徒歌，舞蹈表演不被管弦，只用锣鼓伴衬，锣鼓牌子与黔中地区民间锣鼓相通。乐、舞、表演具有鲜明民族风格和地方特点。

祈愿活动仪程分为出关、点兵、开财门、扫寨收兵四个部分。其中称之为主歌的歌曲有《出关歌》、《点兵歌》、《开财门歌》、《小儿背剑歌》、《扫寨歌》、《收兵歌》等

6首。其中《出关歌》、《开财门歌》单独成曲，其余4首歌共用《点兵歌》的曲调。舞蹈依歌作舞。表演构成祈愿仪式的主体框架。形成套路的表演是“开财门”中称之为“坐台戏”部分，名为《小儿背剑》，它由【一拜】、【小儿背剑】、【跪膝】、【托刀】、【回刀】、【扣手】、【柳丝刀】、【雪花盖顶】、【苦竹盘根】、【筛面】、【砍四拜】、【一柱香】等12段组成。其他部分的表演，还有出关的战斗、点兵的布阵走队、扫寨的驱疫和天神收兵等。锣鼓牌子的名称繁多，大体可分为两类：一是与歌唱、表演同名(如【出关锣】、【小儿背剑套锣】、【扫寨锣】、【收兵锣】等)；二是据表演的动作节奏或情节命名(如【散锣】、【走锣】、【高走锣】、【滚锣】、【令锣】、【出台锣】等)。锣鼓乐器组合，有大鼓、大钹、大锣、小擦、小锣等5件；所用的锣鼓谐音谱字，有“匡”、“顷”、“才”、“仓”、“七”、“咚”、“叮”、“乙”①等7个(谐声谱字所代表的锣鼓演奏组合方式见页下说明)。

下面按活动议程，对各部分乐舞作概述。

一、描述迁徙开发历史的“出关”乐舞

乐舞梗概：杨家将率部南征，与西南地区的原住民“土王”部族激战。表演开始，“土王”登场，用低弓箭步绕场舞跳一圈，表示此地是“土王”的领地，接着由两名小校站在两军士的肩上在场中舞走几圈，寓意杨家将大兵压境。随之杨老令公率部(两小校)登场，挥动手杖指挥作战。战斗中杨家将借用了关云长等的神力打败了“土王”。最后，诸葛亮领歌队登场唱《出关歌》，武将押着“土王”给关云长抬轿，场中歌舞不断。表示领地之争完满结束，外来的部族在此定居，与原住民友好共处。

音乐内容：主要歌曲为《出关歌》；主要锣鼓牌子有【散锣】、【走锣】、【高走锣】、【令锣】、【出台锣】、【出关锣】等。

谱例：《出关歌》



这首歌的音调是流行于黔中地区的花灯调，歌词两句为一段，全曲共有15段词。下面摘录6段，余略。

---

① 匡：大钹、大锣、小镲、小锣合击；顷：大鼓、大钹、小镲、小锣轻击；才：大鼓、大钹、小镲、小锣重击；仓：大鼓、大锣、小锣合击；七：大鼓、大钹、小镲、小锣合击；咚：大鼓单击(包括打：单击鼓梆)；叮：大鼓、小镲、小锣合击；乙：休止。

关圣一走惊天地，文武百官两边排。
三军将士听号令，排头军师是孔明。
七擒获诸葛亮，五虎上将一路行。
轿上高坐关云长，张飞赵云两边行。
黄忠老将威风凛，马超英雄出寒城。
周仓跑马江东下，关平低头献神灵。

【散锣】，散板节奏，全套锣鼓合击：“| 匡 匡 匡 匡 …… 匡 乙 匡 |”。配合碎步跑动和混战，节律徐疾、强弱自由运作；【走锣】、【高走锣】、【出台锣】为$\frac{2}{4}$拍子，中速，基本组合为“| 叮叮 仓顷 | 叮叮 匡 |”、“| 仓七七 才才 | 仓 才才 |”、“| 仓咚 叮叮 | 仓七 仓七 |”，配合规整的行走步而作。风格近似当地的花灯锣鼓；

【出关锣】，基本组合为$\frac{3}{4}$拍子的“| 匡七七 匡七七 匡 |”，按表演需要扩充为$\frac{4}{4}$拍子的“| 匡七七 匡七七 匡七七 匡 |”和$\frac{5}{4}$拍子的“| 匡七七 匡七七 匡七七 匡七七 匡七七 匡 |”配合队伍行进，规整庄重；

这套锣鼓中以号令布阵走队的【令锣】结构较为完整，组合富于变化。

谱例：《令锣》

中板 ♩= 80

‖: $\frac{2}{4}$ 叮叮 七七 | 叮叮 匡 | 叮叮 七叮 | 叮七 七七 | 叮七 匡 :‖ $\frac{3}{4}$ 叮叮 七七 匡 |
| 七七 叮叮 匡 | $\frac{2}{4}$ 叮七 七 | 七叮 七 | $\frac{3}{4}$ 叮叮 七叮 匡 ‖: $\frac{2}{4}$ 叮叮 匡 | 叮叮 匡 :‖

二、描绘天神下界的“点兵”乐舞

这段乐舞由“开四门”和“点兵”两个部分组成。开四门：表现天兵神将打开东南西北四道天门下界的景象。点兵：歌队、旗队、锣鼓队排列在场地的中心位置，恰似点兵的帅台，舞队以帅台为中心围成一个大圈，充任天兵神将。在鼓的指挥下展开歌舞表演，场面恢弘，具有某种肃煞神秘的气氛。

音乐，有《点兵歌》和《滚锣》、《点兵锣》。歌曲的旋律近似当地的民歌小调。

谱例：《点兵歌》



天黄（哩）黄（啦 呀）　地（哟）黄（啦）黄，　玉皇（哩）差（呀）　我（哟）　来（哟）　点（罗）兵。

其余词如下：

一点东方甲乙木，青旗青号来点兵。
二点南方丙丁火，赤旗赤号来点兵。
三点西方庚辛金，白旗白号来点兵。
四点北方壬癸水，黑旗黑号来点兵。
五点中方戊己土，黄旗黄号来点兵。
千家神明都点尽，万家神将都点尽。
告下山神先请敬，红旗绕绕往前行。

【滚锣】是一个在点兵之前演奏的单牌子，散板。其作用是营造一种威武的气势。

谱例：《滚锣》

|咚 咚 才 才 打 打|匡 匡|咚 咚· 匡‖
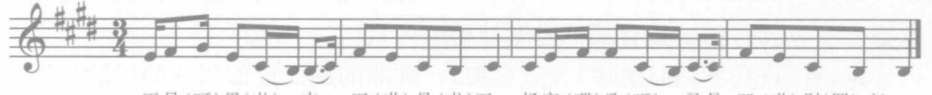
【点兵锣】与【出关锣】的结构相同。

三、祈愿吉安、招财进宝的“开财门”乐舞

本段乐舞由“开财门”和“坐台戏”相互连接的两个部分组成。整套歌舞神人相融，场面欢腾热烈。表演多在有关人户的门前或大堂内进行，表演套数或简或繁视表演场所的大小而定。

开财门，歌队背对主家大门唱《开财门歌》，祝愿主家财运亨通。舞队面对大门一字排开舞蹈。紧接进入坐台戏的表演，表演者 12 人站成面对面的两横排，在《小儿背剑歌》和【小儿背剑套锣】的伴衬下，表演《小儿背剑》。歌曲的风格与《点兵歌》相近。

谱例：《开财门歌》



正月（呀）里（啦）　来　　正（哟）月（啦）正，　杨家（哩）兵（呀）　马是　开（哟）财（罗）门。

本曲全套歌词很长，有 48 段 96 句之多。本文只摘录其中两段，以示其内涵，

余略。

财门本是桫椤树，天上桫椤树一根。
四季财门大大开，金银财宝滚进来。

《小儿背剑歌》的曲调与《点兵歌》的曲调相同。词格为七字句，按【小儿背剑套锣】的内容顺序歌唱。样式大体如下：

“一拜”来到都跳起，
“小儿背剑”跳一巡。
“小儿背剑”都跳起，
“跪膝”来到跳一巡。
以下略。

《小儿背剑套锣》由【一拜套锣】等 12 段锣鼓组成。其中又有若干小的锣鼓牌子称谓，比较繁杂，但锣鼓组合较规整。全套锣鼓只有和“| 匡七七(3) |”“匡”两种音型，大锣每拍击一下，而且节拍组合的变化都在“| 匡七七(3) |”上，“匡”是固定在每一小节的最后一拍。为表述方便，本文把 $\frac{2}{4}$ 拍子的“| 匡七七(3) |”简称为“1 + 1”，$\frac{3}{4}$ 拍子的“匡七七(3) 匡七七(3) 匡”简称为“2 + 1”。

全套锣鼓中有以下小锣鼓牌子：

【开锣】：“| 2+1 | 3 +1 |”或“| 4+1 |”结构；
【小串锣】：“| 3+1 | 3+1 |”结构；
【一拜锣】：“| 3+1 |”结构；
【大收锣】：“| 1 +1 | 6 +1 |”或“| 1+1 | 7+1 |”
或“| 1 +1 | 5 +1 |”结构；
【背剑锣】：“| 2+1 | 2+1 | 2+1 | 6+1 | 2+1 |”结构；
【大串锣】：“| 3+1 | 3+1 | 3+1 |”结构；
【跪膝锣】、【回刀锣】、【扣手锣】、【盖顶锣】：“| 1+1 | 1+1 |”结构；
【托刀锣】：“| 1+1 | 1+1 | 1+1 |”结构；
【柳丝刀】：“| 3+1 | 1 +1 | 1 +1 | 1 +1 | 1 +1 | 1+1 |”结构；
【盘根锣】：“| 2 +1 | 1+1 | 1+1 |”结构；
【筛面锣】、【一炷香锣】：“| 3+1 | 3+1 | 3+1 | 1+1 |”结构；

【小收锣】：“｜ 6+1 ｜”结构；

【砍四拜锣】：“｜ 1+1 ｜ 1+1 ｜ 1+1 ｜ 1+1 ｜”结构。

锣鼓铿锵，乐舞欢腾。

四、逐疫送神的“扫寨收兵”乐舞

这是表演仪式的结尾部，它包含“扫寨”和“收兵”两个内容。

扫寨，在寨外的开阔地表演，歌队唱《扫寨歌》，其他表演者随歌作舞。寓意潜伏于寨内的瘟疫和恶鬼已被扫除，迎来了吉祥平安。最后的仪式是收兵，歌队唱《收兵歌》，舞队跳起送神兵上天归位的舞蹈，谢神降福人间。

本段乐舞，歌曲有《扫寨歌》、《收兵歌》；锣鼓有《扫寨锣》、《收兵锣》。两首歌曲的旋律与《点兵歌》的曲调同。《收兵锣》与《出关锣》的结构同，《扫寨锣》由【开锣】连接【小收锣】组合而成。

《扫寨歌》的词共有12段，主要内容如下：

天黄黄，地黄黄，玉皇差我来扫场。

……

天灾地瘟扫出去，风调雨顺扫进来。

……

是非口舌扫出去，国泰民安扫进来。

……

疲寒疲麻扫出去，人畜兴旺扫进来。

……

天灾人祸扫出去，亲戚情爱扫进来。

……

官灾口嘴扫出去，金银财宝扫进来。

杨家兵马扫过去，一年四季保平安。

《收兵歌》的词共有9段，主要内容如下：

天黄黄，地黄黄，玉皇差我来收兵。

……

千家兵马都收了，万路神将都收齐。

五方五路都收了，杨家兵马请安行。

自从兵马收过后，保佑众人得安宁。

祈愿仪式结束后，服装道具、锣鼓旗帜归拢装箱，送归永兴寺存放，备来年

使用。

贵州中部地区布依族春节期间的民俗活动，在清康熙十四年(1673)修纂的《贵州通志》卷二十九中有所记载：“土人所在多有之，岁首则迎山魁，逐村屯以为排，男子妆饰如社火，击鼓以唱神歌，所至之家，皆饮食之。”文中所说，与本文所记叙的祈愿民俗活动基本相符。据此推算，今仍盛行于贵阳地区布依族的祈愿仪式乐舞，代相沿袭，至少已有400年左右。

结　　语

宗教信仰，是人的一种社会理念和生活方式。当其用声音符号(经诵和歌唱)和形体符号(舞蹈和表演)呈示这种理念时，便形成了某种信仰仪式。可见，仪式是思维的直接现实，我们研究原始信仰中的音乐文化，乃是探析原始信仰的本身。

原始信仰仪式，是人们在特定历史的人文与自然条件下，初始形成的一种信仰行为。其内涵与形式，必将随着社会的演进而不断发生变异。所以，对现存信仰中的音乐文化的探索，应作动态把握和多学科的解读，才能认知其内涵和实质。

(原载《贵州大学学报(艺术版)》，2004年第4期)

“采风”还是“田野工作”

杜亚雄　邱晓嫣

我国古代，民歌称为“风”，因此搜集民歌便称为“采风”。虽然有学者认为“采风”一词是从“采诗”演变而来的，后者又源于《汉书·艺文志》“故古有采诗之官”之句，[①]但实际上周代已经有“采风”的制度。[②] 关于“采风”的目的，《汉书·艺文志》上说得非常明白，是为了“王者所以观风俗，知得失，自考正也”[③]，即通过收集来的民歌来观察人民的反应，检讨统治者的得失，修订相应的政策。此外，从史料上看，采风还有另一个很重要的目的：将所采得的“风”加工整理和改编，其将融入“主流文化”，使其能够为统治者所用。

周代，由宫廷音乐机构派出的“采诗之官”，在每年冬、春农闲时，摇着一种内有木舌、叮当作响的铜铃，到各地去“采风”。这些人是“大人”或“君子”，而提供“风”的人则是“平头百姓”，是他们所看不起的“小人”或“女子”。因此，“采风”者居高临下，以“官员”的身份和名义去体察“民情”，天子授予了他们判断“风”质量高低的权力，他们也自认为比“小人”高明，具有“指导”“芸芸众生”的资格。在政治上，他们代表统治者，在专业方面，他们拥有专门的知识和技能，更理所当然地站在“高雅”文化的立场上，对所“采”之“风”进行加工、整理、改编，使之符合他们的愿望、利益和审美标准。

根据史料记载，在周代，采来的“风”被集中之后，要经过加工整理方能献给天

---

① 辞海编委会：《辞海》，上海辞书出版社，1989，第 1683 页。

② 唐跃：《中国音乐舞蹈》，安徽教育出版社，2003，第 15 页。

③ 辞源编委会：《辞源》，商务印书馆，1998，第 170 页。

子。[①] 因此，官员和文人对“采”来之“风”进行加工、整理，并对民歌、民间乐曲内容进行改造，是“采风”工作的继续及其重要组成部分。太史公在《史记》中说孔夫子将诗三百篇“皆弦歌之，以求合韶、武、雅、颂之音”，不管《诗经》是不是由孔夫子整理的，要使从十五个诸侯国“采”来的160首民歌全都合“韶、武、雅、颂之音”，不经过大刀阔斧的加工改造，恐怕做不到。《诗经》中源自黄河流域和江汉流域广大地区的“国风”在风格上如此统一，也说明了它们经过了全面、彻底地改造和整理，绝不是“原汁原味”的“国风”。汉乐府的职责也不仅仅是收集、整理民间音乐，而且要把经过改造的民间音乐用在宫廷音乐“郊祀歌”和“房中乐”里。[②]

官员和儒者对民歌的诠释有不少错误之处，对采来之“风”进行的改编也常驴唇不对马嘴。这里只举两个人人皆知的例子：一，孔子赞美《诗经》首篇《关雎》是“乐而不淫”，后来的儒家学者说它歌咏“后妃之德”，都有问题。“雎鸠”是鸟名，“鸟”就是“鸟”（diao），是男根的象征，根据闻一多先生考证，“鱼”则是女阴的象征[③]。“雎鸠”为什么“在河之洲”？“鸟”又为何“关关”而鸣？为了求“鱼”。这样解释，我们才能明白下两句“窈窕淑女，君子好逑”中的含义。至于讲它是歌咏“后妃之德”，更加荒唐。应当指出，儒家大师们胡乱诠释的不仅仅是《关雎》，三百篇中的情歌，几乎全被他们曲解过。他们不一定看不懂情歌中的含义，要使这些民歌符合孔夫子“恶郑声之乱雅乐”的思想，才是乱加诠释的真正原因。二，张博望通西域，从那里“采”回来了一首《摩诃兜勒》，在乐府供职的国舅、“协律都尉”李延年根据它“更造新声二十八解”，把它改编为在军队里用的“武乐”。[④] 当时的西域，佛教盛行，“摩诃兜勒”是一首佛曲，描写兜勒皈依佛教的故事。佛教反对杀生，将佛曲改编成伴奏军队打仗和杀伐的“武乐”，令人啼笑皆非。

先贤们对民歌进行改造，后人也就以先辈为榜样，承担起对民歌和其他民间音乐作品改造的任务。于是，20世纪30、40年代就有《小河淌水》、《康定情歌》、《马车夫之歌》这样的“民歌”问世，50、60年代又出现了《乌苏里船歌》、《摇篮曲》、《阿诗玛》等经过“加工”、“提高”的民歌。

先贤们改造民歌，是嫌民歌本身不雅，水平太低，只有经过他们“加工”、“提高”后，才能“合韶、武、雅、颂之音”。20世纪下乡采风的音乐家们，有些也嫌他们所“采”到的“风”“粗糙”、“原始”、“落后”，于是着手“加工”、“提高”。如王洛宾先生1939年在兰州采集维吾尔族民歌《达坂城》时，就曾认为这首歌的歌词“粗俗”，从

---

① 唐跃：《中国音乐舞蹈》，安徽教育出版社，2003，第15页。

② 同上，第36页。

③ 赵国华：《生殖崇拜文化论》，中国社会科学出版社，1990，第260页。

④ 缪天瑞：《音乐百科词典》，人民音乐出版社，1998，第362页。

而对它进行了改造,[1],把“你要想嫁人不要嫁给别人,一定要你嫁给我,带着百万钱财,领着你的妹妹,赶着那马车来”塞进了歌词。原民歌中没有这样的词句,维吾尔族也没有这样的风俗,王先生“改编”后的歌词使维吾尔族人士非常反感。

音乐家们所受的教育使他们常用欧洲音乐文化的标准衡量一首歌曲的优劣,也用这种标准对在采风中听到的民歌进行“加工”、“提高”。在一些音乐家记录的“民歌”中,“摇声”不见了,微分音被改成了全音、半音,甚至节拍、节奏也被改得面貌全非,以适应他们的标准和水平。众所周知,演唱不带腔的音比演唱摇声容易,微分音比全音和半音更难掌握,至于像散板、二又二分之一拍、四又二分之一拍和民间流行的弹性节拍,更比欧洲音乐中的二拍子、四拍子复杂。因此,许多在采风中进行过所谓“加工”、“提高”后发表出来的“民歌”,实际上不仅破坏了其风格,还压低了原有民歌的艺术和技术两方面的水准。

这些水平被压低,风格被破坏的民歌,在外表上继续装扮成正宗的民歌出现,让人们误以为这些民歌在边疆和少数民族地区原来就是这样唱的,给音乐学家带来了许多麻烦,使他们的研究中出现了不应出现的错误。如《小河淌水》是尹宜公根据两首云南民歌的音调整理、改编的,根本不是民歌,[2]由于它“装扮”成“民歌”出现,一些专家便用它和云南花灯曲牌【十大姐】比较,得出【十大姐】是在《小河淌水》的基础上发展来的。以此为论据,试图证明民间歌舞音乐是从民歌发展来的,得出“民歌是民族音乐的基础”这样一个结论。[3] 许多维吾尔族民歌,在记谱时其中的微分音被改成了平均律中的音,不了解维吾尔族音乐的人以记谱为根据,便用这些民歌来证明“同均三宫”的理论。[4] 经过“加工”、“提高”后的“民歌”,不仅为音乐学研究带来了麻烦,随着民众法律意识的增强,作品的署名权也成了问题,1994年音乐学界有关“王洛宾作品”版权的讨论、近年来关于《乌苏里江船歌》的官司都与这个问题有关。

20世纪50、60年代被“采”来的“风”,也有许多在采风时做到了忠实记录,但其中的很大一部分后来也经过了“专业化”即学院式的“加工”,今天我们在舞台上所听到的“民族声乐”、所看到的“民间歌舞”,就是经历过这样改造的所谓的“民间艺术”。

这些被改造过的“民间音乐”和“民间艺术”虽然保留了一点原有的风貌,但它们已经不是真正意义上的“民间音乐”和“民间艺术”。生活在山里的人们不会唱这些经过改造了的“民间歌曲”,边疆的少数民族也不会跳被这些被改编过的“民间舞

---

① 李桦:《西部歌王—王洛宾大写真》,中国文联出版公司,1992,第66页。

② 尹宜公:《〈小河淌水〉溯源》,载《黄钟》,2004年第2期。

③ 中国艺术研究院音乐研究所:《民族音乐概论》,人民音乐出版社,1988,第13页。

④ 黄翔鹏:《中国传统音乐一百八十调谱例集》,人民音乐出版社,2003,第62页。

蹈"。从这些"民间音乐"和"民间艺术"中,我们不能体察到人民的情感与心灵的感受,根据它们进行"民间音乐"和"民间艺术"的学术研究,更免不了要误入歧途。尽管如此,音乐界却没有人对"采风"和对被"采"来之"风"进行改造的做法提出疑义,对历朝历代把"民间音乐"和"民间艺术"异化成为主体意识下的"伪民间音乐"和"伪民间艺术"的实践也没有任何批判。实际上,不断地制造出"伪民间音乐"和"伪民间艺术"是"采风"的主要动力之一,甚至可以说,当时许多人去"采风",就是为了对"民间音乐"和"民间艺术"进行"推陈出新"的艺术改造,为了"取其精华、去其糟粕"。在他们看来只有这样,"民间音乐"和"民间艺术"才能成为"艺术品",好像民歌和民间歌舞原来根本不是艺术品。在这方面,生活在现代的一些中国音乐家不但因袭了乐府的做法,也继承了古代官员和知识分子的思想和传统。

由于《中国民间歌曲集成》和其他民间音乐集成工作已经基本结束,大规模的"采风"已经告一段落。近十多年来,随着旅游业的发展,所谓"原汁原味"的民间艺术和民俗活动风行起来。各地修建了许多仿真的旅游景点,开发了大批"文化旅游"项目,民歌、歌舞和民俗活动被"开发"出来,当成一种文化商品在景点里进行表演。在民间艺术和民俗活动"被商品化的过程中,那些原本为当地民众真实拥有的生活已经不再具有完整性,它们成了被加上'文化'橱窗的供展览的稀罕物,其性质事实上已经被改变。[①]"我们 2004 年 3 月便在浙江省景宁畲族自治县的大均村看到一场畲族婚礼表演,进行表演的青年们都不是本地人,他们只是按照旅游项目开发者的设计表演几十年前畲族婚礼的场面,还跳了几个由专业舞蹈家编创的畲族舞蹈。而这一切都是在"采风"的旗号下进行的,因为这里是浙江省民间文艺学协会定的浙江省畲族文化风情采风基地。这种脱离了生活的民俗表演,是历史上"采风"的继续和发展,它给经营者带来了不少的利润,也为表演者提供了工作的机会。但这已经不是真正的民俗活动,也不是真正的民间艺术,因为它已经不是人民生活中的自然存在,剩下的只是民间艺术的残骸。

综上,"采风"的目的不仅是为了"王者所以观风俗,知得失,自考正也",还要对"风"进行加工、整理和改造,使符合"主流文化"的要求和利益。在为旅游者提供的"采风"中,民间音乐更是被扭曲了。"采风者"是商品的消费者,被采风者则是商品的制造者,他们不过是按采风者的要求提供表演服务罢了。

"田野工作"又称"田野调查",是西方文化人类学的一个术语,指人类学家或民族学家在特定区域或社区中进行的调查工作。作为文化人类学的一个分支学科,田野工作也是民族音乐学最基本、最重要的研究方法。如果把民族音乐学的田野工作和"采风"进行比较,不难发现虽然它们的工作程序非常近似,都是专家到演唱和演奏的现场去搜集材料,但田野工作者的做法却和采风者却大相径庭。他们的

---

① 傅谨:《生活在别处》,载《读书》,2003 年第 11 期。

不同主要表现在三个方面:一是对待民间音乐的态度不同,二是搜集民间音乐的目的不同,三是对待民间音乐资料的方式不同。

进行田野工作首先要求调查者对被调查者的文化持学习态度,不仅应学习当地的语言,而且要了解当地的文化历史情况,仔细阅读有关当地文化的资料,尽量参与当地人的活动,听取不同方面的情况等。进行“田野工作”的过程是一个学习的过程,民族音乐学家是学生而不是教师,更不是高高在上的官员。他们接受被采访者提供的全部资料,而且遵循“受访者永远是对的”这一原则。[①]

为了能做到“虚心学习”,民族音乐学的田野工作反对“民族中心主义音乐价值观”,因为持有这种价值观就不可能正确地了解调研对象,更不可能对其作出客观的评价。民族音乐学要求在田野工作中持“文化相对主义”的观点,反对在研究不同民族的音乐文化时采用绝对的、唯一的标准。民族音乐学家在尊重民间音乐文化价值标准的基础上进行工作。

因为民族音乐学不仅研究民间音乐作品本身,还重视其文化背景,所以专家们在田野工作中,除了搜集与音乐有关的资料外,还要了解历史、地理、经济、文化等方面的资料。只有了解了这些方面的情况,才可能把文化背景和音乐更好地联系起来加以考察。

民族音乐学家进行田野工作,主要是为了科学研究,而不是为了“取其精华、去其糟粕”,将其融入“主流文化”。民族音乐学家是民间音乐作品的记录者,而不是改编者,他们在田野工作中十分注意第一手材料的科学性和准确性。为了做到这一点,他们不仅要搞清民间音乐本身的内容,还要了解作品在何种场合演唱、演奏;记录演唱、演奏者的姓名、籍贯、年龄、性别、职业、文化程度、通讯地址、迁徙情况,以及这首歌(乐)曲的传承状况。他们还要记录与本曲有关的人民生活、风俗习惯等方面的资料。

搜集资料不是田野工作唯一的目的,为了进行教育,为了发展双重音乐能力(bi-musicality)的理论和实践才是田野工作更重要的目的。近年来,由于提倡多元文化,双重音乐能力已经被多重音乐能力(multi-musicality)所取代,民族音乐学家学习到的音乐文化的知识和能力也越来越多地被用到教育领域中去。民族音乐学家们在教学中要求学生从平均律、美声唱法以及其他欧洲音乐的听觉偏见中解放出来,尽量在音乐表演原来的环境中进行欣赏,他们还要求学生通过实践,学会演奏非西方音乐中的节奏和音高,用全球多种音乐文化的财富来训练自己,从而使自己的素质得到提高,也能更深地理解其他民族的音乐文化。

民族音乐学家在田野工作中搜集、整理的资料面向社会,使其对整个社会都有用。他们十分注意到把这种资料复制一份至数份留给当地,使它们回到歌手和演

① 俞人豪:《音乐学概论》,人民音乐出版社,1997,第321页。

奏家手中。

笔者建议以后在民族音乐学的研究中废弃“采风”的提法，而用“田野工作”取而代之。如果我们把民族音乐学当成文化人类学的一个分支学科，如果我们认为民族音乐学是一种科学研究工作，我们就不应去“采风”，而去做“田野工作”。

（原载《黄钟》，2005年第1期）

20 世纪中国民族音乐学实地考察问题[①]

萧　梅

一、研究对象、范围、目的

当然，我首先要解释的是有关中国民族音乐学的提法。作为相对的英文翻译，即 Ethnomusicology in China。有人也许有疑问，Ethnomusicology 作为一个学科名称，不过是 20 世纪 50 年代的事情，而本论文的范围却从 1900 年开始，是否不够确切？实际上，在一般的观念中、西方的民族音乐学可以分为 19 世纪末的比较音乐学时期和 20 世纪中叶开始的民族音乐学时期。而后来的西方民族音乐学研究，已经将其学科的最早文献推至 1578 年 Jean de Lery（一位加尔文教的牧师）对巴西音乐的描写。[②] 我无意追究西方民族音乐学自身历史溯源的理由。也不反对中国有学者将民族音乐学在中国的创始，从王光祈的比较音乐学算起。[③] 我的考虑并非就称谓与学科或学术流派作过细的分殊，中国民族音乐学的提法也许更带有实用性的色彩。今天的 ICTM（国际传统音乐学会），其聚会者以及主题亦皆以民

---

① 本文是笔者博士学位论文《中国大陆 1900—1966：民族音乐学实地考察—编年与个案》中的"绪论"和"不结束语"两部分的合集。该论文分上、下篇共七个章节：上篇由第一章古代"采风"的历史回顾；第二章非音乐界人士的最初介入；第三章外国探险者、传教士、文化学者的几次考察；第四章音乐界人事的初步努力构成。下篇由第五章建设新中国与实地考察的新环境；第六章学术重镇—音乐研究所的作为；第七章《中国民歌集成》与《民族音乐概论》——整合资源的尝试与学术研究的第一批硕果构成。

② Timothy J. Cooley："Casting Shadow in the Field"，*Shadow in the Field*，Oxford University Press. 1997.

③ 沈洽：《民族音乐学在中国》，载《中国音乐学》，1996 年第 1 期。

族音乐学冠名，而民族音乐学作为学科名称也逐渐被中国的学者接受。这倒也不是非要与“国际接轨”，因为事实上，民族音乐学的研究话题是多样的，涉及中国历史上出现过的“国乐”、“民间音乐”、“民族民间音乐”、“传统音乐”等研究，也完全可以民族音乐学来做学术上的交流。而在这个提法下，各不同历史时期的倾向性和特点也都可以保留其称谓。更重要的是，就学科发展而言，中国民族音乐学的建设，与这些历史时期的积累根本无法分割。即便我站在今天的民族音乐学学科立场上，也会将视角投向历史的那一端。就像西方人寻找那位加尔文教的牧师一样。

本论文的初衷，原在 20 世纪的整体梳理。但就资料收集的情况来看，20 世纪后 20 年，虽然在时段上与前 66 年不对称，但其理论、方法和成果却完全可以另辟一“章”。1900 年到 1966 年的这段历史，虽然西方的相关学术，比如民俗学、民族学、人类学等也对音乐界产生过影响，但当代民族音乐学及其实地考察作为系统的学科理论尚未被介绍到中国大陆，将其作为一个独立的单元，有助于我们更为集中地探讨它的学术传统。尤其在广义的角度上看，中国人对本民族或民间音乐的实地考察，可以追溯至先秦的“采风”。无论是“采诗”制度或是“乐府”的机构，以及文人的个体采编，皆可视为一脉。尽管在历史上，当这种“采风”属于官府行为之时，它是显性的；而面对所谓正统礼制的禁锢，这种关注又会因乡野鄙俗不登大雅之堂而遭贬斥。但无论是显、还是隐，这些传统在几千年的文化延续中没有中断，并成就了中国历史上文化整理运动的另一道景观。直到“五四”，在西方思想的启蒙下，如何挖掘民族文化之源，以重新孕育和振奋民族精神，成为了一代知识精英们的共识和实践。需要强调的是，这一实践并不仅止于部分的学者，它形成的是一股社会的思潮，其潮涌的力量，推动了传统学术的转型。

在这个转型中，音乐的面相又是怎样的呢？20 世纪后 20 年中，音乐学界将中西关系、雅俗关系、古今关系列为中国音乐的世纪大题，这三大问题如果确实是历史的某种症结，它又形成了何样的轨迹与纽结？在以往的研究中，中国近现代音乐史的视野，关注的往往为受西方专业音乐思维模式影响而产生的“新音乐”的历史。而 1900 年以前曾经“一统天下”的中国传统音乐，却一直被冻结成“过去”，就像“冰箱里的果酱”。如何将眼光重新投向传统音乐在 20 世纪的历史？这个问题正是当代民族音乐学迫切关注的问题。而本论文试图沿中国的民族音乐学者在 20 世纪对传统音乐实地考察的足迹，来做一个侧面的尝试。至少它是 20 世纪中国的民族音乐学家撰写“民间文化书”的一段历史。

二、实地考察问题

本论文选择“实地考察”这个术语，根据的是 Fieldwork 的中译。这个词的中译很多，“田野工作”、“田野作业”、“现场作业”等等。鉴于“田野”容易在范围上造

成的歧义，如局限于野外的联想，而且英文“field”本身还有“场”、“实地”、“现场”“领域”、“范围”甚至于计算机的“信息组”、“字段”等等含义。因此，以“有某种活动在其中进行之场地、环境、地点、场合或领域”来理解更为妥当。[①] 而不论在哪种场景下，这些工作“多包括观察(observation)、访问(interview)、资料的分析(analysis of data)、实物的收集(collection of material culture)、籍文字做记录(written documentation)、录音(audio recording)、摄影(photography)及录像(videography)。其中观察及籍访问收集口述资料(oral information)是fieldwork的核心部分”。[②]

就历史上的“采风”一词，虽然在音乐界一直被普遍使用，但这个历史上沿用的名词，它内含的框架还是容易令人联想到“天子五年一巡狩，命太师陈诗以观民风”的那样一种为王者博采风俗的“政府行为”。其中预设的立场往往带有阶级性。因此，在不同的历史时期，也形成了在民间音乐的收集整理中，划分革命或非革命、情歌或“黄歌”、对采访对象的阶级成分进行取舍的做法。并且在当代的学术交流中，如以“采风”论及自己的考察课题，容易被国外同行误以为是一种政府行为之表述。

上述种种，是笔者选用“实地考察”指称这一民族音乐学基础工作的原因。当然，本论文在引述或论及不同历史时期的实践时，将保留那些时期所使用的词汇，如采访、普查、调查一类。它们本身应该作为真实的史料留存。

就fieldwork而言，自从马林诺夫斯基在Trobriands群岛上以其多年的住居生活，创立了“参与性观察”的实地考察方法，同时也标志了现代民族志的诞生，并体现了新的人类学工作模式。人类学研究的历史经历了从“扶手椅”(armchair mode)到那些虽然跑到实地，而只在边界观望的资料搜寻者，即“阳台人类学家”(verandah anthropologists)，再到“马背上的人类学家”的真正到场，即民族学(人类学)者必须在其文化研究中到“场”的过程。[③] 因此，马林诺夫斯基所说，“人类学可能是社会科学中第一个将其理论工作室与实验室建在一起的学科。”[④]这个学科的原则和基石，自然也为随之发展起来的民族音乐学所接受。

就西方民族音乐学的实地考察而言，有几个方面需要提及。在比较音乐学时代，由于技术的进步，提供了对音乐的分析的客观性可能。因此对来自实地的音响进行档案馆式的保存与实验室分析成为音乐界“扶手椅”的现象。而实际上，这个以实地资料收集、进而在实验室进行分析并探索在通用系统中的应用的做法，是那时fieldwork的概念。例如建立在搜集资料基础上的寻找音乐的进化起源以及全

---

① 萧梅：《理论·方法·精神——“‘实地考察’与民族音乐学学科建设”研讨会述评》，载《中国音乐学》，1997年第4期。

② 陈守仁：《实地考查与戏曲研究》，香港中文大学粤剧研究计划，1997。

③ *John Van Maanen*：14—19。

④ 马林诺夫斯基著：《科学的文化理论》，黄建波等译，中央民族大学出版社，第34页。

球文化地理区划，这种努力一直贯串到阿兰·洛马克斯的歌唱测定体系。同时以Boas为代表的美国民族学会，出于对原始文化急速消失的担忧，走出书斋，到实地开始大量的经验性的实地考察，并以蜂蜡圆筒录音机收集了美洲音乐的音响文献。此外，在英国和其他欧洲国家，民族主义激发了音乐民俗学的发展。与比较音乐学不同，他们关心的不是人类音乐本源的最终解释或全球音乐的比较，而将实地考察聚焦在本民族国家的民间音乐，在抢救正在消逝的民间遗产的过程中，探讨音乐的民族性。英格兰、瑞典、匈牙利……巴托克往往被作为其中的典型代表。直到民族音乐学在20世纪中叶被确立，真正的经验主义的实地考察开始涌动出大潮。其中有"在人类行为背景中理解音乐"的梅里亚姆的人类学倾向；有查尔斯·西格的民俗学倾向；还有胡德"双重音乐能力"的田野工作方法……语言学、符号学、演奏实践等等等等。

作为民族音乐学的实地考察，其理论与方法的发展与更替，实际上一直伴随着认识论的发展。面对"子非鱼，安知濠梁之乐"的人类学描写诘问，旁观式记录；参与性观察；"文化内部持有者"的眼光；[①]"EMIC/ETIC"以及"局外人"与"局内人"的种种讨论；[②]着眼点在建立真正ETIC性质的"双视角观照法"[③]……种种建构，都在探讨着作为描述或经验的可靠性。实质上，这种认识论的探讨和西方哲学的发展一脉相承。实地考察仅仅是作为工具性的方法，为收集和记录"资料"而存在，还是作为民族音乐学者必行的"通过仪式"？如视"田野"为进行实验的地方，实地考察则显示出认识论问题；如视"田野"是经(体)验的地方，实地考察就成为本体论的条件。如此种种，显示出民族音乐学在学科历史上的多阶段、多重认识论，以及研究方法多重性的特征。在民族音乐学实地考察实践中的经验及其与资料收集方法、资料的描写和表达方面到底有多少距离？研究者和考察者在学科的发展中，究竟扮演了什么角色？许多问题都形成了西方民族音乐学建立在反省基础上的理论讨论。

近年来，在对实地考察的理论与方法进行的反省中，部分民族音乐学家在海德格尔的本体存在论，保罗·利科的现象解释学等理论的启迪下，提出了对产生于实证主义认识论基础上的、有关局内人与局外人界限的超越立场。比如Jeff Todd Titon有关实地考察中经验、对话和知识的共享；Timothy Rice以解释学作为田野

---

① Malinowski, Bronislaw. *Argonauts of the Western Pacific*. New York: Dutton, 1961.

② A. Pike, Kenneth L. *language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*. 1967. 2nded. *The Hague*. Mouton, 1967 B. Harris, Marvin. *History and Significance of the Emic/Etic Distinction*. Annual Review of Anthropology. Vol. 5. 1976.

③ 沈洽：《论"双视角"研究法及其在民族音乐学中的实践和意义》，载《中国音乐学》，1998年第2期。

方法和田野经验之间的中介；Michelle Kisliuk 关注音乐表演，以使“实地”成为生活的微观世界，并通过身体和声音，溶化自我和他者的界限 Gregory F. Barz。对田野日志中经验与解释的交互关系的探讨；Nicole Beaudry 有关实地考察首先是“人性”的研究方法论，等等。其论题的基点是将实地考察首先作为本体论存在的条件，而强调实地考察“存在于世界”(being in the world)的方式，强调实地考察本身就是一种参与世界的行为，它不是一种外观的知识性解释(explanation)，而是一种理解(understanding)。所谓解释的过程是通过分析的过程，理解则是通过阐释(interpretation)。那么在实地考察中的“体验”或者“生活形式”的“经验”就成了新的关键词。对民族音乐学者来说，其实地考察所面对的音乐不再是被阅读的文本，而像是一个经验中的音乐的表演。[①] 而“行动”(doing)则是这种实践本体论的基点，在这个实践中，我和他通过主体间性(intersubjective，或译为交互主体)共同创造这个“音乐”。在活生生的音乐中，进入阐释，进入音乐，进入“音乐于世界”(music in the world)的意义。因此，在这个探索中，作为术语的“实地考察”，又被建议更改为“实地研究”(field study)“实地体验”(field experience)等等。

上述理论所带有的后结构主义色彩，表面上似乎是对以建构知识为目的或信念的民族音乐学实地考察的冲击，但实际上是将实地考察推向了更为必要的高度。因为无论是“存在于世界”或“音乐于世界”，民族音乐学者都必须首先是一个文化的行动者(culture actor)。并且，通过主体间性(intersubjective)的共同创造所表达的、消弭“我”与“他者”界限的“共享”，以特定音乐文化中逐渐明了的动态求知和认同，取代揭示事物本质及普遍规律的单边的、或静态的认识。在这个动态的过程中，他者，不再是一个被动的被观察者，而是“我”与“他”双方共同的探索。更重要的是，被观察的文化，也不再是不变的静态的传统。正如一首流行歌曲所唱：“是我们改变了世界，还是世界改变了我和你?”这种方法论及其实践，对民族音乐学实地考察将带来什么影响？它是否真能实现人类社会中对不同文化的理解、宽容和尊重？仍然是一个实践才能回答的问题。

有意味的是，当笔者在本论所涉范围的资料梳理中，几乎不见上述这类纠缠于认识论主体与客体关系的反省。中国的学者似乎很少关心“我们为什么能知道?”“我们怎么能知道我们能知道的?”“我们知道的是真的、还是假的?”这类为西方学者反复追问的问题。相反，却自然而娴熟地运用着实证性的、建立在考据基础上的方法论，其中包括了对西方乐理在工具层面上的普遍使用。这真是一个有待深入比较的方面。

---

① Jwff Todd Titon, “Knowing Fieldwork”, *Shadows in the Field*, Oxford University Press, 1997, pp. 90—91.

三、历史的问题

本论文既选择了 20 世纪前 66 年中国民族音乐学实地考察作为研究对象，就涉足了这一学科早期发展的历史研究。"述往事，思来者"，这是中国人普遍熟知的一种信念。但如何去述往事呢？如前所述，对实地考察的研究，在西方民族音乐学领域一直没有中断。这方面的研究也与其学科母体民族学、人类学、民俗学、社会学的实地考察研究相一致。因此，其学术脉络和话题的变迁非常清晰。但中国学界，1980 年代之前，几乎未见将实地考察本身作为独立的学术问题来研究者。在民族音乐学的研究方面，真正以调查报告作为成果的现象也不多见。学者们的实地考察工作，往往湮没在概论性的论文中。因此，本论文的研究需要面对史料收集和问题思考的双重任务。好在近年来，沈洽、乔建中、伍国栋等学者，就民族音乐学学科发展的历史都作过不同程度的回溯和总结。这些文论提供了学科历史的脉络，以及值得思考的问题。

除了部分研究成果提供的资料外，笔者的资料来源还包括另外的两个部分，一为不同时期的期刊、著述，以及相关事件的未刊文件，包括手稿的文献检索；一为通过访谈当事人进行资料的积累。当然，在对资料梳理的过程中，笔者也深深感到，如果只是按照编年的顺序去罗列或叙述史料，未必就是历史真实的反映。而如何通过史料去发现问题，去认识历史，其实就是一个实地考察的实践。

从时间上看，这一个历史时段距离我们并不太遥远。但那些事件、人物和文献，对相隔不过两、三代的我来说，却是那么模糊。因此当那些笔记、手稿、文献逐渐于阅读的过程中清晰，当那些受访的前辈进入历史的回忆，我知道自己无法仅仅做一个历史的旁观者。我开始通过阅读和那些前辈们对话，杨荫浏和刘天华为何不同？为何有些前辈将目光投向民间的歌唱？有些前辈却把目光聚焦于以器乐乐种为代表的"传统音乐"上，并认为这才是中国文化的精髓？为何延安的民歌运动曾经被片面地高扬，而在 20 世纪末又趋于边缘和淡化？……这些是仅用史料排序的编年所难以回答的。历史的时间绝非均质的流水，尽管每一个时段都有相似的行为及其事件，比如民歌的记谱和改编，但这些记谱和改编在不同历史时段的意义是不同的。因此，历史的时间往往呈现出因某些密集的事件所形成的张力，或某些平淡的光阴导致的松弛，历史的叙述需要面对问题的解答，从而探求那些历史事件（行为）背后的思想。它使我们穿越编年（chronological）的时间和事件，去深入地观测它、透视它、并延伸它，进而拥有一个时间的经验（experiential views of time）方式[①]，并转变为历史叙述中的经

---

① Timothy Rice, "Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography", *Ethnomusicology*. Vol. 47. No. 2.

验的空间。这也是本论文选择以编年与个案分析的方式来叙述这段历史的原因。

正如恩格斯早就说过的那样，社会历史领域内进行活动的，全是具有意识的，经过思虑或凭激情行动的，追求某种目的的人；任何事情的发生都不是没有自觉的意图，没有预期的目的的。① 这是历史事件被解读的基础。但对历史的解读，不同的人会有不同的立场，即便同一个人，对同一段历史，也存在着不断解释的可能。因此我同意这样的观点："在人们记忆中的学科发展的'过去'，正是以'现实'为基础，是在不断地解释的过程中被不断地重构的。"②而作为解读者，则在这种参与重构的过程中，成为历史的介入者，历史的"参与观察者"。

比如，就王光祈作为中国民族音乐学的先驱而言，不同的人就有不同的解读。大陆的学者，如沈洽等人将其视为先驱，主要是基于民族音乐学学科自身的渊源。比较音乐学作为民族音乐学的前身，而王恰恰是中国倡导比较音乐学的第一人。而海外有学者，如杨沐，也正是基于学科自身，认为中国大陆的民族音乐学恰恰是以本土研究为主体的，并未接续王的比较音乐学，为什么要以王为先驱？那么，是否有可能换一种解读？将王的音乐学研究和理想置于那一代中国知识分子的思想背景与传统中考察，而不是强调他作为西方学术的传播者或代言人？笔者在论文中稍稍作了一点尝试。

再有，对 1950 年至 1966 年中国大陆民族音乐学的历史，也有一些学者以"共产主义"政治的压力作为解读的框架，对那个年代的大陆民族音乐学研究倾向给予了不同的解释。如杨沐有关形态学倾向是对政治压力的回避的推测；冯文慈有关杨荫浏的"防范"心态等等。然而，历史的行为是多层面的复杂体，它很难用一种漫画的笔法去勾勒。比如，有关形态学问题就有一个反例，即贺绿汀的单纯技术观点，才是第一个被批判的呢。因此，对于提出的问题，我们只能再借助于史料的反复阅读。那个时代，"音乐研究所"作为学术的一个重镇，开展了那么密集的针对中国传统音乐的实地考察和研究，是谁为从王光祈开始就孜孜以求的对中国传统音乐收集、整理、研究的理想提供了平台？我在翻阅当时学者们的笔记和通信时，常常禁不住感动。在阅读湖南普查的原始笔记时，我曾读到曹安和在讨论会上说，我们要更虚心地向地方同志学习，要尊重他们。但是今天刘局长(湖南的)介绍情况的时候，李某某同志在剪指甲，表现不好。从史料看，这无论如何是一个枝节问题。但它却让人感到 1956 年，中国的知识分子在真诚地改造自己，真诚地眼光向下。但就此一条，也会有不同意见：那也许不是主动的改造，而是被洗脑；或者，那是反右尚未开始……然而，思考往往就是从这些未必写入历史的枝节开始的。政权政治的意识形态，在与学术相遇的时候，有时是重合的，有时是交叉的，有时是矛盾的。这种不同的关系，对相遇的双方来说，都将有不同的作用。这就是我们在进入历史时，需要考察个人的心灵、群体的观念以

---

① 《马克思恩格斯选集》第 4 卷，人民出版社，1972，第 243 页。

② 王建民、张海洋、胡鸿保：《中国民族学史》(下卷)，云南教育出版社，1998，第 5 页。

及思想的缘起和影响等等关系的原因。

这种对于事件(行为)背后的思想的探究,在民族音乐学领域有著名的梅里亚姆“概念—行为—声音”的三重认知模式。声音是行为的结果,又是概念的符号,因而音乐应该在文化中或作为文化(in culture or as culture)被研究。1987 年,瑞斯(Timothy Rice)在其《重塑民族音乐学》中,吸收了解释人类学的观点,以“历史构成—社会维护—个体经验”作为梅里亚姆三重认知模式的背景,补充了梅氏模式在“本文”和“语义”的分析中对“语境”的忽略。进而使梅氏理论更具有音乐文化历史动态的深度。2003 年,瑞斯又发表了《音乐经验和民族志中的时间,地点和隐喻》,在对欧洲大陆哲学的进一步汲取中,他着重思考了时间和空间作为人类存在的基础,以及音乐的经验对于时间和空间的动态建构,提出了时间、地点、隐喻这三个维度的概念框架,以面对个体的音乐经验或“主体中心的音乐民族志”(subject-centered musical ethnography),并阐释它们在历史发展过程中的变化和意义。用简单的话说,即解释和描绘某一个原生点的音乐品种或音乐行为,在不同时空间因主体的经验所具有的意义变化。比如,作为个体的音乐行为,最初被亚文化群体理解为艺术,沿着地点和位置的变化,在当地文化的位置上,这个行为被理解为治疗;在更大的地区位置上,它可能是一种娱乐;在国家和民族的点上,它又是一种象征符号或本文;在不同地区的移民文化中,它又喻意了某种社会行为;在全球范围内,它可能最终成为日用消费品(commodity)。在这个框架中,我们可以理解一首本来具有特定含义并被特定的某个人所享有的民歌,当它置于“世界音乐”的唱片发行时所具有的内涵演变。去发现这个内涵,就是去发现喻意。对喻意进行描述,并加以人文现象特征化和学术问题化,就是当代民族志所要回答的问题。这种“隐喻”的发掘有什么认识论和方法论意义呢?最重要的就是,它揭示了被研究的那个事件,不是冰冻在冰箱里的“果酱”,它是具有“现实”性的。正所谓“一切历史都是当代史”①。这正好为我们提供了如何看待“传统”动态性的动态的框架。并且,在瑞斯的框架中,这种时间、地点、隐喻的三维排列,并不是单一线性的,而是巢状的,多层的。在某个特定的节点上,音乐经验的空间可以挖掘出不同的喻意。这种历史的解释,便将研究理解成了实践,理解成了一个持续的叙事结构。正如威廉姆·莫考伯所说:“研究的叙事与其他的叙事是一样的,并无特别。研究主体总是已经参与到时间中,成为研究时间的情境的组成部分了。这样所构成的情境类似于维特根斯坦的‘生活的世界’或海德格尔的‘存在于世界’的方式。事实上,情境总是随着叙事的发展而不断变化,没有固定的情境。”②

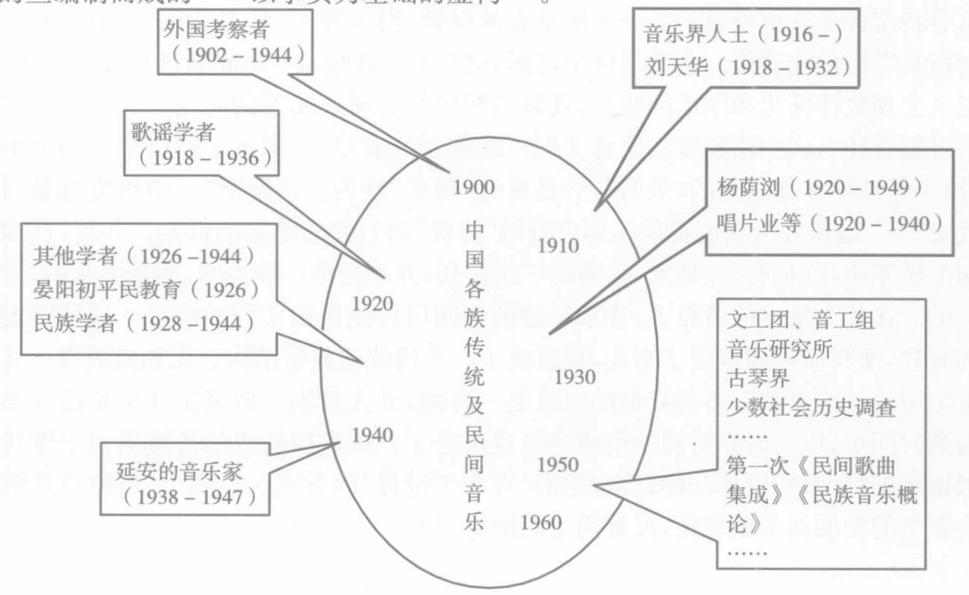
---

① 克罗齐:《历史学的理论和实际》,傅任敢译,商务印书馆,第 1 页。

② William Macamber; *The Anatomy of Disillusion*, Evanston Ⅲ: Northwestern University Press, 1968, p. 201.

有一点杨沐说得很对，中国的音乐学家肩上都负着责任。为什么会有这种责任感呢？在中西方文化广泛交流、持续冲撞的20世纪，一部分中国音乐家致力于“新音乐”的创作；另一部分音乐家则全力投入对极为丰富的中国传统音乐宝藏的收集、记录、整理、研究活动。后者与20世纪初中国文化领域中面向民间的歌谣运动、民俗运动有何关系？这个关系的思考正好构成了本论文对中国大陆1900—1966年，民族音乐学实地考察研究推论的出发点。在20世纪中国社会处于整体变动的背景下，知识分子面向民间的行动，意味着什么样的思想革命？在这个问题的思考上，有洪长泰的《到民间去——1918—1937年的中国知识分子与民间文学运动》以及赵世瑜《眼光向下的革命》等著述，给了我许多有益的启示。而王铭铭有关《国家与社会关系史视野中的中国乡镇政府》的论述，提供了吉登斯有关国家与社会关系史模式的信息，促进了我进一步寻找所研究对象历史面貌之下的历史动因。最终导致了笔者将中国的民族音乐学及其“实地考察”的目的、方法，以及其历史过程，置于1）现代民族国家认同和民间社会关系；2）中国民族的新音乐建设（传统的现代性）与“世界之林”对话，这样一种双重使命的框架中探讨的立场。并在这个框架下对这一时期大陆音乐界所进行的民族音乐学“实地考察”活动的背景、理论、方法、成果、经验、问题等逐一追述、分析、解读、审视，力图初步清理出中国民族音乐学学科建设的脉络。

这是一种研究的实践、也是一种虚构。笔者但愿它是“从事实这个蚕茧中抽出的丝编制而成的……以事实为基础的虚构”①。



① 沟口雄三：《关于历史的叙述与客观性问题》，孙歌译，载贺照田主编《学术思想评论》第11辑，吉林人民出版社，2004，第320—336页。

四、民间的问题

作为20世纪中国民族音乐学实地考察所面对的主体，民间社会给我们的是什么寓意？在下面这个实际上概括了本论文历史叙述事件的图示里，我们看到，除了外国人在1950年代以前对中国大陆部分地区的考察，只有1950年代以前凌纯声、刘咸、罗莘田的实地考察带有纯粹学术的成分。而其他的历史事件，几乎都有着"经世致用"的使命感。而除了晏阳初的平民教育，真正在互动意义上的学者、政党、国家与民间社会(在本论文中确切的说是拥有民间音乐的社会)的关系并不多见。当然，延安的秧歌运动、改造说书运动以及1950年代以后，在创造新的民族音乐形式中对地方民间音乐的改造是另外一个问题，这种互动，更多的还是自上而下的改造。

中国民俗学界曾对其现代史上的田野作业(实地考察)，作过两类划分。一种以收集资料为主，并在收集中以学者的观念为先；另一种是在实地考察中，基本以民众文化的观念为主，力求在资料的叙述上反映民众观念的原貌。前者又被称为文本式田野作业，后者为民族志式的田野作业。[①] 这种不同的类型，在民族音乐学实地考察中也都存在。就民族志式田野作业，要求以民众的思维去猜想民众的观念，而不是以学者的观念去猜想民众，乃至以学者的学问代替民众的知识的观念来说，至今都应该是中国民族音乐学实地考察应该加强和补足的方面。

正如20世纪中国民族音乐实地考察史实图示所示：

中国传统暨民间音乐就如同一个巨大的宝库，对不同的人有不同的意义。正如我在正文第七章中描述的那样，它展示的图景亦惊心动魄：国家在这里看到了象征性的认同；政党在这里看到了宣传的工具；文艺团体看到了上演的曲目；作曲家看到了创作素材；学者看到了可资分析的证据……也许还有当代的媒体、旅游商业的介入，那会是资源或资本……那么，作为民间文化自身的生存呢？比如我们怎么理解中国民族音乐学界在资料上的积累？是为了学科的建设，还是为了地方百姓？

在梳理民间社会问题的同时，我亦感到在以往的一些研究，尤其是海外学者的研究中，都会谈到对中国民间音乐的收集整理与孔夫子的关系。论者提及这个关系，未必是因为孔夫子编了《诗经》这么一部历史上第一的民歌总集，而是强调了孔子的"乐教"。因孔子的乐教，再与毛泽东时代的政治教化相联系，进而沿着乐教移风易俗的意义，往前再推，便是礼教。这似乎也形成了对中国音乐研究中始终覆盖着政治华盖的传统看法。然而，这种推论，无疑将历史上孔子乐教的另外一面删去了。对中国封建社会长期存在的批判，也像另一张标签，贴在继阶级斗争为纲的历

① 董晓萍：《田野民俗志》，北京师范大学出版社，2003，第109页。

史观之后，裁剪中国历史的又一把剪刀上。于是，孔子对于民间的、地方文化的尊重，其兴亡继灭的宗法社会理想，其“人太庙，每事问”的实地考察传统，便在那种视统治阶级为我所用的看法中被遮蔽。

最后一点，也是笔者在梳理中国民族音乐学实地考察与民间社会关系中不能不思考的问题。中国音乐知识分子(民族音乐学者)试图建立的新民族音乐体系，是建立在与西方对话的前提上的。一个世纪，筚路蓝缕，我们终于有了专业的音乐学院，有了超越地方性的、为民族认同所象征的“普遍知识体系”。但如果回首那个起点，中国的民间音乐在中国老百姓的眼光里，本来并没有什么凋敝和颓败。他们有着自己活动的空间，大红大绿，如歌如泣。他们的地方性认同，在几千年的历史中有其自己生长消亡的轨迹。因此，从戊戌变法到五四运动，民族振兴和救亡图存、救亡图强的政治性，转化到思想或文化的领域，我不能不设想一个问题，即西方的冲击带来的危机感，是中国知识分子的危机感，它是否也等于中国文化本身的危机？这种危机感所渗透的，有多少欧洲或西方近代的价值观念和历史框架？不过，当我阅读沟口雄三有关中国历史的论述时，虽然有这些问题，我也要对自己说，历史就是历史，我的解读必须建立在史料的事实上，否则会掉入虚无。

尽管如此，我还是要在论文之外，追问：20世纪的前辈们，为了建立国家认同的民族新音乐，在对地方文化的超越中，是否有它应该反省的必要？

五、不结束语

1900—1966年，作为中国民族音乐学实地考察的相对历史时段，投影在了上述的各个章节中。所谓相对，是因为笔者在绪论中已经说过，它是一种研究的实践所“虚构”的历史景象。

一些学者也曾就这段历史或多或少地做过评述，比如Lawrence Witzleben曾经指出：“中国学者曾经做过广泛的实地考察工作，但有关的背景资料和被调查者的透视却很少被包括进去。”①Jonathan P. J. Stock也认为，在中国，作为民间音乐的资料搜集，往往“被作为附录编排在(出版物)最后。举例来说，学者们记录和学习地方戏曲音调是为了了解如何用民间素材来创造新的音乐。他们对民间器乐进行录音和记谱，是为了他们自己的改编乐曲及在城市中广播、演出的需要，而且许多被编排起来的民间资料则是为了用于他们自己的教学。”②伍国栋也在其《20

① J. Lawrence Witzleben, *Jiangnan Sizhu Music Clubs in Shanghai: Context, Concept and Identity*, in *Ethnomusicology*, 31, 1987, pp. 240—260.

② Jonathan P. J. Stock:《二十世纪的中国音乐创作—阿炳的音乐与意义·导言》(上)，沈沁译，沈洽校，载《音乐艺术》，2001年第1期，第89页。

世纪中国民族音乐理论研究学术思想的转型》一文中，区分了“创作型民间音乐理论思想”和“科研型民族音乐理论研究思想”。笔者对这些评述虽有同感，却冀望寻找这些现象(行为)之缘由。因而，在论述中笔者尽可能地避免将历史类型化，只是将相关史实及其背后的观念、方法置于本论所谓中国音乐学者“双重使命的框架”中进行分析、解读和阐释。事实上，记录、学习、收集民间素材无论是为改编或创作服务，还是为了史料的建设、学术的研究，对于中国民族新音乐体系的建设而言都是所有行为中最根本的核心。其历史深度，是“走向共和”的波澜壮阔的现代潮流。没有曲目的建设，何以体现民族新音乐的体系？没有理论的架构，何能支撑创作？因为，这个“民族新音乐”，非自古以来的民间社会地方性文化，而是“共和”的中华所想象、所追求的国家认同——王光祈、刘天华、杨荫浏的“国乐建设”；吕骥的《中国民间音乐研究提纲》；于会泳的双“四大件”；直至黄翔鹏：“中国人面对数千年来传统音乐的文化厚积，却戴着人家的眼镜看路，穿人家的小鞋走路，长及一个世纪之久地使用着人家的音乐应用技术理论为学子们‘打基础’。”如此感慨，其话语的指涉，正是对于建立中国民族音乐“应用技术理论”体系的诉求。

杨荫浏对于中国学者注重作品收集整理的解释很能说明问题，他说：“我们有着优秀传统，我们是直觉到了，但是应该老实说，我们至今还没有足够的能力，揭示其规律性，提升为理论，帮助人们进入深一层领会的境界。造成这种情形，有其历史原因。在过去封建社会中，掌握音乐艺术的劳动人民，地位低下，他们创造的音乐，也被轻视。劳动人民被剥夺了著书立说之权，不能把自己的作曲经验介绍出来，而能够著书立说的知识分子，又受了统治阶级思想的影响，对音乐不够重视，他们不能向劳动人民虚心学习，把他们的作曲经验一一转述出来。结果是，有作品而无作曲理论，两者之间，形成脱节，使我们——后来的继承者、借鉴者，不得不从头做起，从作品本身，去找出其创作规律来。”这也正是这一时段实地考察之收集、整理、研究具有浓厚的“经世致用”目的之原因。

当然，20 世纪的前 66 年，中国大陆的民族音乐学及其实地考察可以说是从无到有，从多声复义的散点积累，到学术特点与倾向的逐渐形成，确实经历了音乐工作者不懈的努力。而在同一个世纪的后 20 年中，由于国际间学术交往的扩大，西方人类学、民族音乐学等学科理论的传播，无疑令中国音乐文化的研究局面发生了极大的变化。其实地考察的理论、方法，也逐渐形成了多样化的实践尝试。对于后数十年的历史叙述，将形成 20 世纪中国民族音乐学学科发展的整体历程，并令我们更深刻地理解 20 世纪前 66 年的历史。这些，都是笔者在论文的结语部分，加上“不”字前缀的原因。

无论如何，有一点必须肯定：20 世纪中国民族音乐学的实地考察，在中国 2000 多年的文化整理运动中，首次成就了一部词曲并重的“有声的历史”。唯其“有声”，音乐学作为独立的学科才有了可供耕耘的土壤。从而，20 世纪中国的民族音乐学

家撰写“民间文化书”的作为，才具有了真正的音乐历史的意味。

在本论的历史时段中，中国民族音乐学实地考察逐渐形成了自己的特点和倾向。其中，最为突出的有两个方面，其一为实地考察中的资料“收集”倾向。即，强调对受访地区音乐文化文本式的普泛资料为目的的收集。这个传统可以上溯至古已有之的“采风”。其最大的成果即为1960年代初开始的中国民间歌曲集成工程。其方法的关注点在于如何确保乐谱记录的准确性及完整性；其收集观念的关注点在于质量、范围，品种的高、广、多，进而渗透了“抢救遗产”的观念；实地考察者则更多地担当着“保存遗产”的角色；而保存遗产的目的，则是为了新音乐创作、教育的素材和资源。其中，除了音乐学家之外，作曲家也是这一收集运动的组成部分，因此，也形成了前述“创作”、“改编”的历史评述。

Alan Thrasher 曾经评述中国的音乐学术特别注重于乐谱的收集整理。① 笔者认为，这种对于乐谱的重视，表面上是为了建立可供分析研究的基础，以及供给演奏所用的作品整理；更深的观念是史学与国学的传统。中国传统音乐曲谱的搜集、整理、翻译一直是现代中国音乐学界“整理国故”的要务。鸟居龙藏曾认为，对中国及其周围民族之研究，“须采用中国独特之方法，即一方面为古代文献，一方面为实地研究。”②而重视文献、精于考据的治学之道，亦为自“汉学”以来的中国学统。因此，中国的民族音乐学者，在面对自己悠久的历史传统时，其实地考察的范围和形态都将受到这一研究对象的挑战。文献典籍、考古例证、民间存活的各种音乐资料，都须互相参证。而20世纪前半期的学者们，凭借对传统史学的熟悉和功力，也往往在研究中将实地考察和古代音乐流传下来的丰富史料进行稽考和分析，从而更深入地把握中国音乐史的发展脉络，解释民间音乐的文化内涵，形成了中国民族音乐学学科建设的主要特色之一。

也正是因为如上特点，积累了中国民族音乐学家在实地考察和资料收集、整理、研究过程中注重音乐实践的经验。正如杨荫浏在其《中国古代音乐史稿》后记中所言：“要特别重视音乐艺术的实践，为其特殊的理论研究充实基础。书本知识固然重要，但前人之言可靠与否，有时还有待于实践的检验与印证。我的另一缺点，就是实践不够，理解不深，太多依赖书本知识。比如，西秦腔结合了其他一些地方音乐，形成多种梆子腔；弋阳腔便于与各地方言相结合，形成多种其他地区的高腔，我虽然是这样说了，但自觉空疏得很。我心里有数，若要能写得结实一些，我应该再花上几年时间，到甘肃、陕西、山西、湖南、四川等地去与当地群众相处一些时

① Alan R. Thrasher: “China”, *in Historical and Regional Studies*, Helen Myers: ed. New Grove London: Macmillan, 1993, pp. 311－344.

② 鸟居龙藏：《〈湘西苗族调查报告〉书评》，载《燕京社会科学》第1卷，1948。转引自王建民：《中国民族学史》，第320页。

间，研究其方言，其音乐美化语言的方法，其特殊的音乐语汇，熟悉其一些梆子戏，才能有更好的发言权，能写得更具体一些，深入一些。毛主席教导我们，说：'无论何人要认识什么事物，除了同那个事物接触，即生活于(实践于)那个事物的环境中，是没有法子解决的。'我对有些问题，不能解决，主要还是由于缺少实践。"而从刘天华、杨荫浏等人对于民间乐种的记录、整理，以及延安的民间音乐收集与研究，直至 1950 年代开始的更大规模的民族民间音乐的采集运动，其实践的经验亦一直得到了不同程度的落实。

在此，笔者还想以杨荫浏为例，多说一点题外的话。近年来，在反思 1950 年代之后"左"的思想对学术的侵蚀和禁锢的讨论中，杨荫浏《中国古代音乐史稿》的学术倾向之变，成为一个焦点。笔者无意加入正反两方的讨论，只想就本论文的写作中对杨荫浏治学思想与方法的学习，谈一点体会。这个体会不是别的，而是杨荫浏是否真的从马列主义、毛泽东思想中获取了学术上的营养？笔者的答案是肯定的，而这个肯定的答案对于民族音乐学在中国具有的意义也应该是深远的。这就是在那个以"实践论"、"矛盾论"为哲学基础的年代中，一个学者对之的体认。

回想起来，我对西洋音乐虽然还没有学好，但构成我的音乐知识的，却主要是一些西洋作曲理论，面对本国的音乐，则反而了解得十分肤浅。伟大领袖毛主席曾谆谆教导我们："任何运动形式，其内部都包含着本身特殊的矛盾。这种特殊的矛盾，就构成一事物区别于他事物的特殊本质。"毛主席又说："如果不研究矛盾的特殊性，就无从确定一事物不同于他事物的特殊本质，就无从发现事物运动发展的特殊原因，或特殊的根据，也就无从辨别事物，无从区分科学研究的领域。"这些年来，我渐渐觉察到"不研究矛盾的特殊性，是我分析音乐问题不能深透的重要原因。西洋作曲理论，从他们的实践中间产生出来，经过长期检验，有它一定的科学性，可供我们参考。但参考是好的，依赖是不行的。在用以观察我们自己音乐作品的时候，有时便会有隔膜一层，少些什么东西，不够应用之感，有时又会感觉思路受到束缚，因而作出片面或错误的结论。比如，节奏可算是一个简单问题吧。我从西洋普通乐学中，学到了四分之四、四分之二等多种节拍形式，也有强拍、弱拍等概念。同时，我也知道，我国音乐中有一板三眼、一板一眼等的板式。在将工尺谱译成线谱或简谱的时候，将一板三眼译成四分之四，将一板一眼译成四分之二，似乎也很合适。我在所写的《工尺谱浅说》中也的确是如此做了。但现在看来，在说明中我把板眼和重拍、轻拍过于密切地联系起来，与我国运用节奏的实际情形有着矛盾，这是不很妥当的。从动机、音型、乐句、主题到曲式、配器，表现风格，何以有时分析西洋乐句，倒觉得还有办法，而面对本国的很多优秀作品反而自觉无用武之地呢？归根到底，还是由于对音乐中间的矛盾的特殊性研究不够。①

---

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981。

我不排除杨荫浏在上述总结中与我们开了一个黑色幽默的玩笑的可能性。这种可能性目前无考，而杨已去。这也是笔者在论文写作的过程中，每每恼恨自己出生太晚的原因。然，无论怎样，上述的体认却是精辟的。虽然他没有提出"文化相对论"的观点，但却行文化相对论之实。这正是毛泽东将外来思想结合中国革命的具体实践的基本原则。那么，以哲学思想的普遍性而言，毛泽东思想中的精华，与其政权政治的意识形态统治，是应该加以区别的。

20世纪前66年中国民族音乐学实地考察的特点与经验是丰富的，此不结束语，仅撷取其突出之一、二言之。同样，这个历史时段亦存在着问题。除了文本式的"收集"容易将视野局限于"作品"的结果外，在抢救遗产，建设新音乐资源库的观念下，忽视的是"民间社会"地方性知识的真实含义。在建设新音乐体系的"取用"层面上，难免对受访者或被采集对象居高临下地"改造"。记谱中的所谓规范化是一个方面，还有考察者自身观念对于民间音乐的评论和影响。1955年张悦执笔的《山西第一届戏曲观摩演出大会几种剧种的访问报告》①，对山西戏曲唱腔中的演唱方法的评述，就是一种直接的对民间演唱方法的干预。其中指出蒲剧花脸发声法比较合理，听起来比较舒服。而中路梆子(饰程咬金的董福)唱法就不够好，不能科学运用真假声。男扮女的演唱，今后不应提倡，使人感到不舒服，女扮男也不真实，亦不应提倡。否则不能表现新生活剧目。此外，该报告还就改革与丰富乐队问题指出，要克服文武场分离坐在舞台两侧的不统一现象，这是不科学的；建立音乐设计制度和培养乐队指挥，如此等等。那么这种建立在进化论基础上的"权力话语"，对中国民间社会的地方性知识，究竟带来了什么？是我们关注20世纪中国的音乐历史所无法回避的问题。

2002年1月，笔者特就音乐研究所陈列室中的"轧筝"，与乔建中及朴东生二位前辈，同往河北武安查访。"轧筝"在该地又称"轧琴"，原用于武安平调。然，今日平调中早已不见轧琴。该县平调落子音乐的专家贾老师告诉我们，在他的印象里，平调武场是以"四大扇"为主，而文场最基本的乐器，就是二弦和轧琴。轧琴的作用是"包"着二弦的，因为原来的二弦用的是丝弦老弦，很硬，声音太高了，所以需要轧琴的声音"包"。轧琴是伴奏，功能取其音色。这原本是一种武安平调特有的音响生态。然而，"轧琴是五音乐器，没有fa、si二音……1954年，排平调《天仙配》，石家庄的音乐家曹成章来改编，就定了谱了。定了语，轧琴就没法拉了。"所谓定谱，就是配器定谱，民间戏曲的口传与即兴转变为作曲家的总谱。没有fa、si二音，且一弦一音的轧筝，就不适应于总谱的演奏了。后来，二弦的丝弦老弦也改了，笙、二胡、中胡、大提琴都加进来了。"1954年以后，年年搞汇演，各个队互相学，乐队就一样了……样板戏以后，锣鼓经也都一样了，和尚道士的味儿没了，都是京剧

① 中央音乐学院民族音乐研究所编印，油印资料第46号，1955。

的好了。”[1]这是“权力话语”的力量，遗憾的是，我们没有留下多少武安平调原生音响生态的资料。

由于这一历史时段的“收集”特点，也导致考察者的普遍调查多于深入的重点调查，因此“参与观察”民间社会的程度亦不够充分。许多集体性的考察项目往往从属于国家或地方政府的任务，如此，也必然影响到考察者自身的学术取向。尤其是实地考察，作为一门专业课，尚未在音乐学教学体系中立足，这也显示了 20 世纪中国民族音乐学在其民族民间音乐理论时期的学科发展和专业尚不够充分。因为，实地考察说到底，对于民族音乐学而言，是其专业化与否的标志。

几乎所有有关中国民族音乐学 20 世纪历史的论述，都在 1966 年戛然而止。重新开头的是 1980 年。然而，文化大革命真就是学术的一片空白？笔者不止一次地听导师乔建中提起他在京剧院期间为张君秋记谱；听王耀华说他在步行串联途中对老区革命民歌的学习和采录；听沈洽说他在赣州下放考察兴国山歌中调值与音高的关系……作为后生的我，最大的疑问就是：文化大革命如果真是学术的空场，那么我的这些老师，在 1980 年后，又怎么会突然地成熟为中国民族音乐学领域的一代人物？进而，我在对胡炳旭的采访中，了解了交响乐《沙家浜》中江青对于小提琴要如何分弓，拉出京胡味儿的场景；从对闵惠芬的采访中得知她当年在“西苑”录音录像组中“脱胎换骨”般地向李慕良学习；还有龚一为古琴曲“法场换子”，经历了对京剧“咬字”、“喷口”、“归韵”的学习和磨炼……在一种高压强制下对于民族民间音乐的采集、学习、整理和研究，这可是一种时代造就的“黑色幽默”？无论如何，这都是一段需要考察的历史，没有它，20 世纪的历史是不完整的。这是笔者当前最为迫切的研究愿望。

因此，1900—1966，只是一个段落，它不能、也没法儿结束。

（原载《音乐艺术》，2005 年第 1、2 期）

---

[1] 笔者《武安平调采访录》（手稿）。

乡俗礼仪中的民间戏班研究

——对两个民间戏班的田野调查

杨　红

引　言

历史上的戏班及演出活动，多见于清代中后期的文人记载。张次溪编纂《清代燕都梨园史料》及续编，①较集中地保留了当时文人对戏剧、演员、演出等相关的记录和题咏，但少有对戏班及演出的研究。20世纪30年代，齐如山的《戏班》②对当时北京京剧（平剧）戏班状况进行了细致记录，内容涉及其内部构成和对外经济运作的主要方面，是戏班研究最早又十分可靠的文献资料。20世纪90年代后，学者们开始对戏班历史嬗变及其发展进行探讨。张发颖《中国戏班史》③是第一部系统论述戏曲班社发展历史的专著，《中国家乐戏班》④，则是对历史上存在的家乐戏班现象进行系统研究的另一著作。香港学者陈守仁对粤剧戏班的采访和人类学研究，描述了戏班成员的入行经过、戏班生活以及对香港粤剧发展的看法，尝试从"人"的角度观看香港粤剧的另一层面。⑤ 台湾学者邱坤良基于1976年对台北歌

---

① 见《清代燕都梨园史料》，北平：邃雅斋，民国二十三年（1934）。《清代燕都梨园史料续编》，北平：松筠阁书店，民国二十六年（1937）。

② 见《齐如山剧学丛书》之八，北平国剧学会，1935）。

③ 张发颖：《中国戏班史》，学苑出版社，2003。

④ 张发颖：《中国家乐戏班》，学苑出版社，2002。

⑤ 陈守仁：《仪式、信仰、演剧：神功粤剧在香港》，香港中文大学粤剧研究计划，1996，第107—119页。

仔戏班“民安剧团”所作为期月余的调查，探求了剧团组织、演员生活和表演形式[①]傅谨的《草根的力量——台州戏班的田野调查与研究》[②]，是近年颇受注目的对戏班进行的田野调查报告。作者对浙江省台州20世纪80年代以来民间戏班的复苏，根据多年的实地调查和叙事实录，描述了民间戏班的存在方式和内在构成，揭示了民间戏班拥有的顽强生命力的文化渊源。

本文以仍然保持着原生形态，活跃于当年西口路乡俗礼仪中的河曲二人台民间戏班为研究对象，以人类学的视野和民族音乐学的方法，看其生存背景和文化意义。民间戏班依托于乡俗礼仪，而乡俗礼仪中又缺不了民间戏班的演出，两者相辅相成，发生互动而共同展示着地域文化特色。

山西河曲作为二人台产生发展的源地之一，民间戏班活动一直十分兴旺，[③]而且也是目前二人台民间演出最繁盛、民间戏班出现最多的地区。晋西北、陕北和内蒙古西部地区，活跃的二人台班子基本上是来自河曲。河曲县现有20多个戏班，常年演出于传统节日、庙会和神会以及人生仪礼等乡俗礼仪场合中。本文基于自2002—2004年对河曲二人台民间戏班的实地考察，体验并追寻他们的文化自我。

图表1　河曲民间戏班一览表(2002年夏考察结果)

民间戏社	班主	民间戏社	班主
河曲县二人台歌剧团	吕二利	海红蜜二人台歌剧团	管保憨
河曲城关二人台剧团	李新飞	河曲旧县二人台剧团	张欢仁
河曲黄河情剧团	苏俊华	河曲民间艺术团	樊二牛
河曲青年二人台剧团	伊占元	河曲井峪沟剧团	乔富泉
河曲曲峪二人台剧团	苗连贵	河曲马三二人台剧团	马三
河曲县城关艺术团	李艺	河曲刘家塔二人台剧团	刘树林
河曲楼子营二人台剧团	辛四	河曲炭水业余剧团	王铁柱

① 丘坤良:《一个野台戏班的初步研究》,载《实地考查与戏曲研究》,香港中文大学粤剧研究计划,1997,第271—295页。

② 傅谨:《草根的力量——台州戏班的田野调查与研究》,广西人民出版社,2001。

③ 笔者于以2003年8月16日下午,曾经实地考察了距离河曲县城30公里峙沟的护宁寺。根据院内三个碑记记载,护宁寺可以上溯到北宋,但无金石可考。有记录的金石碑记是在嘉庆丁丑春告竣。重修护宁寺是在道光三年岁次葵未(第一碑),咸丰六年改建戏楼(第三碑),最早的碑记是中间的碑文,即乾隆岁在丙寅。在戏楼里面的题记中能够辨认的就有双合会(四月初八)、卢世祥戏(光绪八年四月初八)、山西省河邑县(河曲县)石家庄娃娃班、双合班(光绪六年四月初八)、戏班义和馆(民国肆参拾肆年四月初八)、河曲县德盛班(光绪五年四月初七)、德胜班(光绪年间)等七个戏班在此演出过。

(续表)

民间戏社	班主	民间戏社	班主
河曲蒲公英艺术团	郑有明	河曲县职工业余剧团	刘玉贵
河曲县朝霞二人台剧团	李明晓	河曲县炭水二人台剧团	王改留城
河曲县炭水二人台剧团	王根为	河曲郝家沟二人台剧团	王翠叶
河曲县凤城二人台歌剧团	王茂华　王改留城		

一、个案一：二牛家族剧团的构成与生存方式

河曲民间戏班众多，班社内部的结构形式和生存方式大致相同，保持着数百年来发展过程中传承下来的基本形态。二牛家族剧团就是一个典型代表。它在河曲412个自然村落里，家喻户晓。不仅因为历史长，表演足迹遍及河曲各村，远及内蒙，近到雁北、陕北，更重要的是，其成员由清一色的家人构成，是个纯正的家庭班底。

一、二牛家族剧团的组织

剧团成员16人，由演员、乐队和杂役三部分构成，通常一身兼多职，既能粉墨登场，又能吹拉弹打。除在乡村土戏台上演出外，大多要搭台唱戏，是个十足的野台子戏场。



图片1　二牛家族剧团的演出现场(杨红拍摄于2002年夏)

1. 班主及其组团历史

传统上，民间戏班的称谓，常以班主的名字命名。二牛剧团对外演出时，虽于戏台上悬挂“山西省河曲县民间艺术二人台歌剧团”横幅，但当地和经常演出的地

方，都亲切地称呼为“二牛家庭剧团”。

二牛，叫樊二牛，生于 1947 年，家住河曲县六固乡祈家堰。那是个地地道道的山村，全村 500 多口人，140 多户，有演二人台的传统。按二牛的话来说：本村连鸡鸣狗叫都是二人台的调调。村党支部书记樊振明介绍：“祁家堰是二人台故乡，会唱、奏二人台有 100 多人。正如二人台《走西口》所唱，自咸丰年间，该村就盛行走西口。至今在内蒙古的祁家堰人，比现在的祁家堰人多两倍。”

二牛 14 岁受业于本村著名艺人樊同庆。樊同庆除演唱二人台外，擅长二人台的三大件乐器枚[①]、四胡和扬琴，带出很多徒弟。师傅深厚的艺道，使二牛受益匪浅。他不仅善于表演传统剧目，对演奏乐器也十分在行。二牛 17 岁去忻州地区演出（当时大多是晋剧），20 世纪 70 年代，他与河曲的武亮英首次演出用二人台曲调编唱的《大寨红花遍地开》。1981 年回河曲，在化肥厂当电工。1983 年冬，借调到巡镇文化馆，从此唱开二人台。1985 年开始，自己组团演出，当初起名为“河曲县青年晋剧团”，班子有 50 多人，成员大多由外面雇来，主要演出晋剧老八本（《打金枝》等）。1988 年开始演出二人台，剧团成员逐渐以家庭成员为主，培养儿女，并与雇来的内蒙古准格尔旗卜塔亥乡只鸡豪村的一个家族班底合并，两班成员加起来有 13 人，剧团名称为“河曲民间艺术二人台剧团”。一起合作 3 年，90 年代后，二牛的家庭班子独立演出。

二牛是位唱奏表演样样拿得起来的多面手，不仅管理自己的剧团十几年，还培养了众多徒弟，且不断联系戏路，有着灵活经营的头脑，是河曲众多班主中极为少见的。

2. 戏班的成员构成

演员是戏班核心。主要演员和台柱子均为家庭成员：二牛及儿子、媳妇、女儿、女婿都登台演出。大儿子和二儿子扮演的丑角远近皆知，女儿和媳妇是闻名花旦，女婿则是著名的小生演员，一家人配合默契，是生活和舞台中极佳的搭档。另有 5－6 个徒弟拜师门下，已有 5 年。乐队由 7 人组成，文场 4 人（三大件和二胡），武场 3 人（鼓板、锣和梆子）。二牛夫人和大媳妇管理财务、服装，音响扩音等电工工作由二牛担任，徒弟在不演出时，一般兼任板梆等打击乐，以及其他搭台等杂役，但乐队三大件的人和职位相对固定。这是河曲戏班内部构成最基本的格局。全家在二牛的带动下，整年演出，某种意义上说，是个小型的以演出二人台为业的“私营小企业”。

二、二牛家族剧团的师承关系

二牛自称“戏人”，家里自他开始以演二人台为生，他更想在家庭里，把二人台世代传下去。他通过联姻，使下一代全部成为二人台艺人，第三代也正在传承中。对传授方式，他说：“过去老艺人不懂谱子，只知道凡字调、工字调等某一曲调。我是靠自己表演、演唱和演奏带徒弟，以身传教，没有甚么章法。”中国民间音乐正是

---

① 枚，即笛子，是二人台的主奏乐器，它不同于普通的笛子，其枚筒较之笛子粗，是筒音为 A 的平均孔笛。

在这种“口传心授”的模式上得以生存发展，二人台也以这种传承发展至今。二牛家族剧团与其他班子的最大不同，在于家庭班子中建立了一套稳定系统的传承方式，并从血缘传承、婚配传承、师徒传承等方面形成一个师承关系的网络。

1. 血缘传承

著名社会学家潘光旦（1899—1967）于20世纪40年代著有《中国伶人血缘之研究》，第一次从“生物遗传”角度观察中国的“人才”。他将伶人看作受隔离的“人才”：“伶人的社会地位和别种人才的社会地位有一种很明显的不同；他一面受人‘捧场’，一面却也受人歧视，歧视的结果，便使他们在社会里成为一种特殊的阶级，在心理和生理两方面，都呈一种演化论者所称隔离的现象（segregation）。”[1]隔离结果，在伶人传承上，常表现为血缘传承。这是戏曲传统的传承模式，二牛家班的传承就是如此。

图表2　二牛家族剧团成员一览表

姓名	年龄	与家庭关系	行当	职务	文化程度
樊二牛	58(1947)	父亲	老汉	团长(班主)	小学
金翠女	53(1953)	母亲	演唱民歌	财务、服装	小学
樊欢荣	33(1972)	大儿子	小生、老汉	鼓板	小学
王换珍	34(1971)	大媳妇		服装、财务	小学
樊欢胜	29(1976)	二儿子	老旦、小丑	扬琴、鼓板	小学
张树梅	25(1980)	二媳妇	小旦		小学
樊欢女	25(1980)	女儿	小旦、丑旦、小学	打架具 (打击乐器)	小学
张成义	29(1976)	女婿	小生、老汉、小丑	鼓板	小学
鲁水琪	29(1976)	徒弟	老旦、小丑	梆子	小学
李明	18(1987)	徒弟	小生	鼓板(武场)	小学
田彩霞	18(1987)	徒弟	小旦		小学
田海燕	17(1988)	徒弟	小旦		小学
张艳丽	16(1989)	徒弟	小旦		小学
樊二水	29(1976)	徒弟		枚	小学
赵文生	24(1981)	徒弟		扬琴	小学
杜宝财	57(1948)	家族		四胡、低胡	小学
樊基德	52	家族		四胡	小学
樊安雄	55	家族		二胡	高中

① 潘光旦：《中国伶人血缘之研究》，商务印书馆，1941，第5页。

图表 3 第一批传承徒弟表

姓名	性别	年龄(学徒时)	专长
樊欢荣	男	21	小生
樊欢胜	男	15	老旦
樊欢女	女	14	小旦
张成义	男	18	小生
张树梅	女	14	小旦
樊二水	男	17	枚
余绣清	女	15	小旦(现在偏关)
张瑞锋	男	18	小生(现在城关)
鲁永琪	男	18	老旦

血缘传承主要体现在二牛带传的第一批徒弟中。二牛夫妇有 3 个孩子,2 个儿子和 1 个女儿都从父学习。二儿子樊欢胜和女儿樊欢女,于 1985 年开始学习表演,尤其女儿 14 岁学唱,17 岁正式登台。二儿子先学打鼓和扬琴,后来擅演小丑和小生。大儿子樊欢荣始学木匠,但由于从小生长在家庭浓郁的二人台环境中,结婚后跟剧团两个月,就能上台演出了。

图表 4 二牛二人台血缘传承家系图



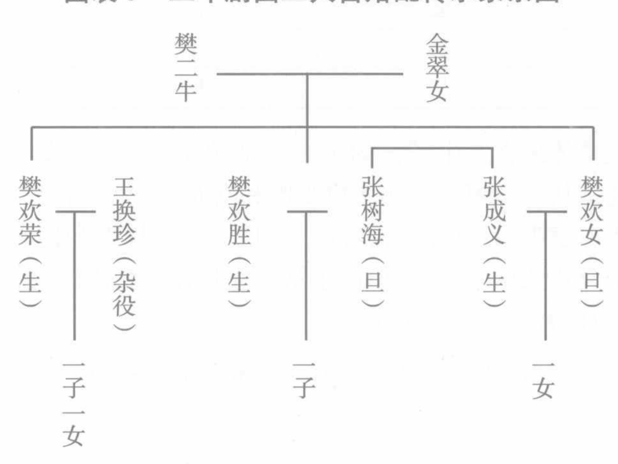
2. 婚配传承

潘光旦提到:"隔离的现象有两方面,一是社会的与心理的,二是生物的与血缘的……因为隔离的缘故,伶界的人物,便不能不在自己团体一类寻找配偶,终于造成一种所谓'阶级的内群婚配'(class endogamy)的现象与习惯。内群婚配的结果,当然是把许多所以构成伶才的品性逐渐集中起来,使不至于向团体以外消散。有时候姻缘凑合,并且可以产生一两个极有创造力的戏剧'天才'来。"①二牛在家

① 潘光旦:《中国伶人血缘之研究》,商务印书馆,1941,第 2 页。

庭血缘传承基础上，为壮大家庭戏班力量，在徒弟中，选定条件好的演员为儿女婚配。虽然他们已经摘去了旧时观念中的“伶人”阶层的地位，但却继承着伶人世家的传承模式。二牛现实地说：“我把女儿许配给徒弟，主要因为这个徒弟唱的好，有发展前途。为了家庭戏班兴旺，也为了拴住这个徒弟，让他们结婚是再好不过的方式。他们在台上是一对好搭档。女婿的妹妹也是我的弟子，她常作为主要演员登台，正好和我二儿子般配，他们也有意，所以俩对兄妹同时联姻，亲上加亲！”的确如此，戏台上他们时常夫妻对戏，又往往兄妹搭档，家庭戏班特色尽显其中。

图表 5　二牛剧团二人台婚配传承家系图



二牛家庭戏班的内群婚配传承，使我们看见了“类聚配偶律”的行使。“我们知道同行之间的婚配确乎是来得容易，而同一种角色之间的联姻，尤其是来得爽快。”[①]二牛家庭的血缘婚配传承，有力地证明了此点。

3. 师徒传承

师徒传承关系广泛存在于戏曲史发展中。二牛家庭戏班除血缘传承外，更重要的还有师徒传承网络。二牛深感，要建立巩固家庭戏班，光靠血缘传承和婚配传承远远不够，培养徒弟则是另一不可替代的方式，除家庭成员外，二牛在短短 10 余年里，分 3 批带出 19 个徒弟。维护壮大了家庭剧团，使其经久不衰地延续发展。

在二牛剧团，徒弟除了学习排练外，更重要的训练就是跟班演出。二牛以身施教，让徒弟在大量舞台实践中成长。每次出外演出，徒弟必须参加，这样既可广泛观摩，又可直接上台锻炼。徒弟们主要表演二人对唱以及载歌载舞的带鞭戏，[②]硬

① 潘元旦：《中国伶人血缘之研究》，商务印书馆，1941，第 241 页。

② 二人台的剧目分为“硬码戏”和“带鞭戏”两类。“硬码戏”以唱功为主，偏重唱、做、念，故事性较强，委婉细腻，长于抒情。“带鞭戏”（亦称“火炮曲子”）则歌舞并重，边舞边唱，舞蹈性较强。

码戏的演出还是以二牛家庭成员为主。演出繁忙季节，二牛对徒弟的培训直接放在真正的舞台上。这样的环境，既缩短了学艺时间，又使徒弟尽快进步。

图表 6　第二批徒弟花名册(1995—1996 年)

姓名	性别	年龄	专长	备注
刘乐飞	男	15	鼓板	现已自组班子
赵文生	男	15	扬琴	现居家
张美艳	女	15	小旦	演出于他班
王海荣	男	15	梆鼓	任职于他班
王培凤	男	19	枚	在内蒙古
红春生	男	18	枚	山西艺校学生在该班实习一年半

图表 7　第三批徒弟花名册(2000 年至今)

姓名	性别	年龄	专长	备注
李明	男	15	小生、鼓板	
田彩霞	女	15	小旦	
田海燕	女	15	小旦	
张艳丽	女	14	小旦	
田美丽	女	14	小旦	包头艺校
樊星	男	17	枚	忻州艺校
恭培文	男	16	小生	河曲艺校实习



图片 2　二牛与现在跟班徒弟合影(杨红于 2003 年夏拍摄于祈家堰戏台)

二牛的徒弟包括各个行当以及乐器演奏人才，大都在14岁左右拜师，16岁登台演出。除目前正在跟班的徒弟外，许多徒弟现已单独挑班，或在其他班子演出，更有个别优秀徒弟考上本地或内蒙古包头艺校，这使二牛十分自豪。每每送走一个好徒弟，师徒都要到县城照一张师徒留念照。二牛与笔者交谈中，常流露出不想让徒弟翅膀一硬就飞走的想法，从而影响自己的戏班。对走出的徒弟既高兴又有离别的叹息之情，故常常不愿让徒弟样样在行，以各种方式留住他们，深怕失去好帮手和好演员。这可以说是戏曲传承中普遍存在的现实心态。

徒弟的学艺生活十分紧张。除跟班演出外，在二牛家的学艺生活却颇有秩序，二牛的管理有条不紊。

图表8　徒弟一天的学习生活内容表

时间	内容	备注
5:00	练功	
6:00－7:00	练嗓	
8:00	早饭	
9:00	学习乐理知识	二牛数音乐基本知识和二人台的曲调构成
9:00－12:00	排戏	
12:00－3:00	午饭及休息	
下午	排戏	
晚上	自由活动	

诚然，二牛家是个生动的学堂。虽然师傅只有家主二牛一人，但他却管理严格，传、帮、带一人兼，默默做着自己觉得应该做的一切。这正是二人台百余年间生存发展乃至传播的生动写照！

三、二牛家族剧团的经济运作

民间戏班既无政府支持，也很少获得社会赞助，基本的生存方式，就是通过营业性演出获得报酬，维持基本需要。民间戏班常年演出于广场，很少与观众发生直接的经济往来，收入全部依赖邀请和承接演出的地方支付的“戏金”。因此，民间戏班的经济供养和运作，是生存发展的基础。如何在复杂激烈的同行竞争中，尽可能获得更多合同，同时，又在不同季节、不同地区尽可能得到较多收入，是考验戏班演出水准的尺度，更是班主社交能力的体现。

二牛剧团在河曲县民间戏班中是个营业时间长、有良好酬金回报的表演团体。这与二牛辛勤经营，保持良好信誉和演出质量有密切关系。由于他们以家庭成员为主，剧中人物和家庭成员关系吻合，更重要的是，二牛常年传承二人台，原汁原味，深受百姓欢迎。常年的营业演出中，剧团形成了自己特有的三种戏路，将家庭戏班经营得有声有色。

1. 固定的戏路机制

二牛在多年的演出生涯中，严格遵循演出规则，形成固定戏路，在相对固定的演出季节里，被不同地区的个体或村落固定邀请，演出天数和场次也相对固定。这种固定的戏路使演出一般不会中断，在一地的最后晚场结束后，第二天早上立即赶场到下一演出地，当晚甚至下午就开戏。这种转场对二牛戏班来讲，虽紧张辛苦，但成员们对此已习以为常。

二牛家族剧团演出的戏路，有本地戏路和西口路固定戏路两种：

(1) 本地的戏路。笔者于2003年8月1日—9月5日(农历七月初四—八月初九)随二牛戏班在河曲本地一个多月，进行实地考察。随后又随二牛前去西口路演出。亲自体验和领略了他们繁忙却有秩序的演出生活。

因受2003年SARS的影响，整个演出比往年延迟。为时一个多月的轮演活动中，二牛每天都有戏演。既有自己联系的台口戏①，又有村庄专门邀请的演出。以下是笔者跟班的地点统计。②

一个多月里，演出地点10处，路线基本为沿黄河的村落。实际上，二牛在本地的戏路涵盖着整个河曲县的村村落落。在常年的演出中，剧团几乎跑遍了河曲的所有村庄，甚至有的村庄一年请他们演两次以上。加之岁时节日、红白喜事等乡俗礼仪的需求，二牛的本地戏路随机可变，人们随时邀请和“写”二牛的台口戏。

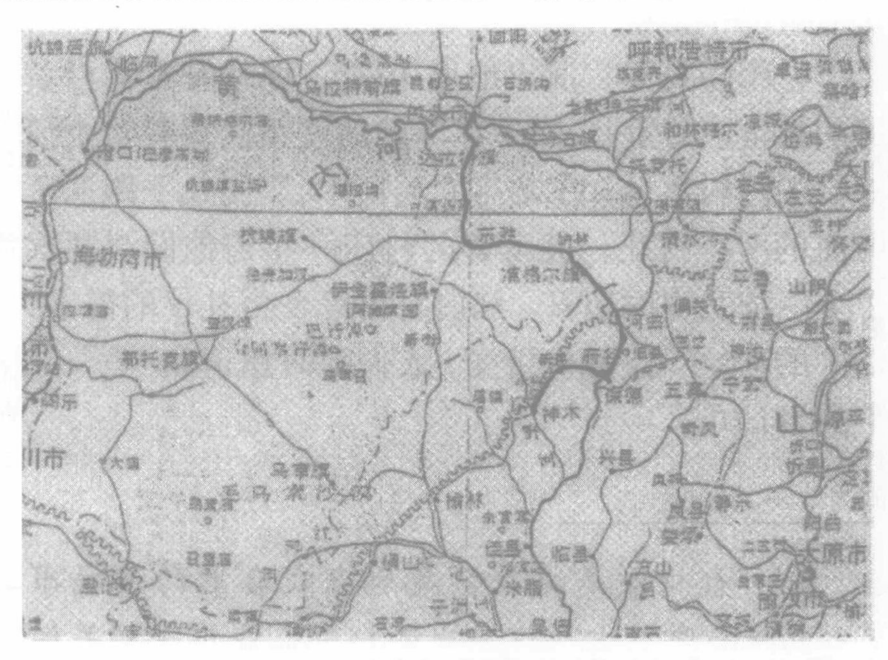
图表9　二牛剧团2003年8月河曲县演出日期、地点表

演出日期	演出地点
7月4日	祁家堰
7月4日—16日	河曲县城关县城旧街二轻局门口
7月17日—19日	下炭水
7月20日—22日	铺沟
7月23日—25日	赵元头
7月26—28日	刘元头
7月29—8月1日	柳家甲
8月2—4日	尖山
8月5—7日	上炭水
8月8日—10日	杜家山

① 台口戏是指联系某地点戏台上的演戏事宜，包括与邀请方商议演出的档期、戏价等相关细节。当地人称专门联系演戏的人为“写戏人”，写下的戏称“台口戏”，写戏的过程叫“写台口戏”。

② 这里二人台的日期安排均按照农历。当然，这只是二牛戏班演出档期的一部分。实际上，在9月6日(农历八月十日)以后，二牛戏班仍然在演出台口戏。笔者因为时间关系，没有继续跟班参与。

(2) 西口路的演出路线。在河曲及西口路,除二人台,晋剧同样也是当地人喜爱的地方戏,故晋剧常和二人台搭配演出。笔者考察中发现,目前晋剧和二人台都独立演出,但在乡村,二人台更有市场。二牛剧团近20年的演出,均沿着往年走西口的路线。常走的途径是:从河曲出发,到保德,过黄河到陕西府谷,后至神木,再到内蒙古鄂尔多斯(准格尔旗),最后到达包头。路线图如下:



图片3 二牛剧团西口路演出路线图

近几年的演出路线,由下述西口路上的具体地点构成固定戏路。演出路线和时间以及演出的场合详记如下:①

正月初二举班出门,主要是在河曲本地配合时令节日的演出。2月19日在南也过古会(3天),然后整顿在家。2月26日出发,到保德和陕西府谷,大多是庙会,时间月余。4月18日,在府谷的孤山古庙会演出,写台口戏3-4天。4月20日,府谷新民乡演出,以卖票形式演出7-8天。5月7-8日,陕西神木县城卖票演出。6月20日,陕西神木二郎山古会,卖票演出4天。6月25日,神木、大堡当过神会。7月15-19日回河曲,参加河灯节及本县乡村演出。在家休整几日。8月2-3日,到内蒙古。先到准格尔旗过交流会演出,然后到包头以及周边的五原县、赵家营演出。为期两月左右。10月2—3日回家。冬天排练。

① 这里演出的时间安排均按照农历计算。

(3) 戏路的档期。常年固定的戏路中,二牛一般与邀请方在以上几个地方谈妥,报酬相对适中。由于多年的信誉,二牛接受的演出安排从未有合同,均为口头约定,但从未有失误现象。

每到一地,演出日期常以单数记,3 天、5 天、7 天、9 天不等。也常有 4 天 7 场戏的安排。其中,3 天 5 场戏,是村庄和乡镇最常见的演出档期。县城和乡镇,有时是 4 天 7 场,更大的交易会,常是 5 天 11 场戏。与其他地区的戏班演出档期,既有相同,也有区别。[①] 一般头天晚上开演第一场,称首场,第二天的演出为正场,一般下午和晚上各演两场,最后一天的晚上为末场。不管演出属于何类档期,剧目均不能重复。能否拥有相当的演出剧目,并从容胜任,与成员的多少和演员素养及经验都有直接关系。值得注意的是,民间戏班的年度与日期的演出安排,均按照农历,民间百姓也仍按农历计算安排生活。

(4) 戏价与开支。按照二牛每年演出的季节和档期计算,一年大概演出 6 个月以上,场次约 300 场。本县演出的报酬,一般 1400-1500 元(3 天 5 场戏),外地演出往往在 3000 元上下浮动。传统节日的演出报酬有时很高,如正月十四、十五、十六的元宵节,可达 7000 元。接 4 天 7 场戏时,河曲是 1800 元,外地则在 5000 元左右。在包头赵家营大队,演出 7 天,挣到 10000 元左右,这不仅是二牛戏班一年演出路线的终点站,也是收入最多的地方。

二牛随手递我一些揉搓的信纸,是发工资的单子。笔者随机抽取一张,抄录如下:

图表 10　二牛剧团 2001 年 5 月工资表

姓名	工资(元)	签章签字
樊二牛	1500	
樊欢荣	1000	
樊欢胜	1000	
樊欢女	1000	
樊二水	1000	
张成义	1200	
张树梅	1000	
王换珍	600	
樊安雄	600	
金翠女	400	

① 浙江省台州戏班的演出日期亦均以单数记,如 3 天、5 天、7 天、9 天等,一般不会有双数的日期安排。但是,其中演出 3 天的村庄是很少的,最常见的是每个台基演出 5 天,超过 5 天的台基也有,但不多。见傅谨:《草根的力量—台州戏班的田野调查与研究》,广西人民出版社,2001,第 153—154 页。

(5) 其他费用的开支。田仲一成在《中国的宗教与戏剧》中，引用广东肇庆《水坑谢氏家谱》所载《芝兰书室拜年条例》。可以看出，清道光年间，广东一带的演戏活动所需戏价外的费用开支："戏班合同。除戏金外，其杂项银两中，宵火耗、床铺、台凳、灯油、出入箱，及戏棚、遮天拜亭、蓬厂，祠堂粉饰、陈设张挂、油蜡牛烛、灯笼纸张洋灯、祭仪拾席、花红香烛、迎送人夫、吹手、执事、金字牌、拾桌、水薪、席铺搬运各项使费额，共支银壹佰叁拾两。"①

可见，历史上戏班的演出，除戏金外，还有其他额外支出的现象。二牛戏班的演出活动，除戏路的档期和戏价议定外，也有如伙食和住宿，以及从甲地到乙地的戏箱和人员接送等相关问题。由于戏路长期固定，额外费用也约定俗成，主要有大包、小包两种情形。

"大包"就是在戏价之外，演出地负责接戏箱、戏班成员以及铺盖等杂物。演出期间，派住派吃，即演员按照男女分别，派往村里百姓家食宿。二牛最喜欢这种方式，因派住的家庭，基本上是村里较富裕的大户，伙食招待得较好。另演出地还负责给戏班人员 2 条烟、10 包手纸、5 块香皂等生活用品。

"小包"是指伙食自理。这样一来，戏班要有个专职厨师，负责做饭等。有时住在大队部，男女睡通铺，这是较艰苦的情况。一轮巡回演出中，两种情况都存在，看运气如何。小包时，戏价并不一定相对提高，这要看承接演出的村落的贫富而定。二牛认为，演出就是有赔有赚，赔的地方是指碰上小包，虽多付额外支出，心态也极豁达。

2. 票房机制

二牛戏班在外演出中，尤其在陕北和内蒙，如遇空档且是二人台的好市场时，便以卖票的方式入账。二牛笑言："票房实际上比写戏所得，多得多。票价 2 元，平均每场卖到 800 元左右。在陕西神木县，一场能收入 1000 元左右，曾连续卖票演出 25 天。在内蒙包头，一场收入则在 1300 - 1400 元左右。在包头的临河家，一场在 1500 - 1600 元左右。在五原县，一场也在 1500 - 1600 元左右。有时也在陕西神木、府谷和内蒙的娱乐场搭台演出，一天 800 元左右，票价也是 2 元。"

可见，在内蒙等富裕地区，票房也随之增高。二牛戏班往往在县城或较富裕的乡镇，选择在广场式环境，搭土戏台，用幕布简单一围，就可卖票演出。舞台下面没有座位，人们自带板凳或者干脆站立。这是普遍存在于广场演出的二人台剧场形式。

3. 特殊的演出经济人——"写戏"机制

写戏人，即联系演戏的人，又称"写台口"，指负责联系演戏，谈戏价以及如何接

---

① 田仲成：《中国的宗族与戏剧》，钱杭、任余白译，上海古籍出版社，1992，第 337 页。

送等整个过程的人。二牛戏班由于拥有长期的固定戏路，在各地都有一些固定的写台口的人。应该说，河曲写台口的人，是二牛本人，也有些爱好者，自愿担当挑头人，集资邀请二牛。陕北的写戏人是田其生，34 岁，神木县大保当镇任家伙场村人。二牛多年演出于西口路上的神木这一地点，田其生逢场必看，多年来与二牛家结下深厚友谊。由于神木的各种神会颇多，久而久之，他便自然成了二牛戏班在神木的写戏人。

樊虎子，57 岁，与二牛同村，是二牛在内蒙包头一带的写台口人。樊虎子 14 岁出口外，父辈就以走西口谋生，后在包头赵家营定居。赵家营是走西口定居的集中地，是二人台演出的好市场，樊虎子每年都给二牛在包头一带写台口戏，赵家营人对二牛戏班的成员了如指掌，可见他在此演出的影响。

四、二牛家族剧团的演出形式

剧团常年演出于村庄简易的土戏台上，或者在邀请方所在的商家或单位门口搭台开戏，舞台前面没有观众席，观者大多坐砖头或自带板凳，更多是站立观看。因此，演出环境不同于剧场。这种长期固定、几乎不间断的野台戏，决定了二牛戏班的演出和表演形式具有即兴、简洁、注重与观众互动等特性。

1. 即兴的表演特色

二牛在 2003 年 8 月的演出，基本是 3 天 5 场戏的档期。时间一般在两个小时以上，只有表演精彩，才能吸引观众连续观看并获得喝彩。演员和观众时常产生互动。女儿樊欢女极具表演才能，不仅胜任旦角，还能客串丑角。如在《王二娃说媒》中扮演丑角根旺子，演得俏皮滑稽，掺杂着很多即兴成分。她说："要在台上连演几天戏，男女老少都来看，必须唱好，有时看到大家爱听，还要多加'俏口'，就是唱得更花哨。老乡看二人台，大多是看热闹，看到喝彩声大，就得加把劲，演得更滑稽，逗他们笑，演得更加活泼逗乐。"

樊欢女在表演中，为达到演出效果，时常加进即兴演唱，丰富唱腔和展示技艺。下例是《害娃娃》一剧中的四句唱腔，樊欢女分别加用了四种即兴演唱方法：
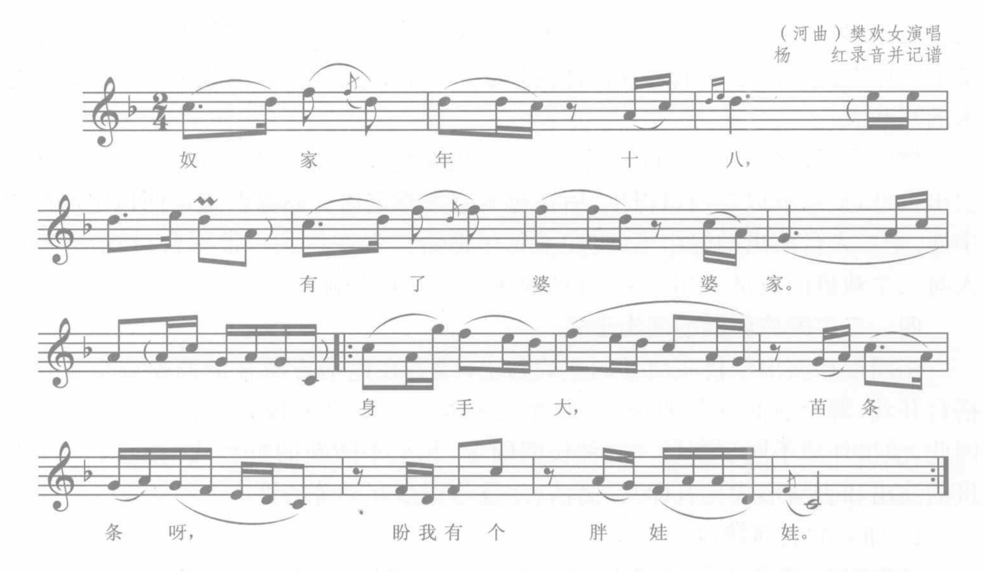
一推：即在该唱的地方不唱，推迟一点再唱出，如在"十"字和"婆"字处推迟半拍演唱。

二抢：即把过门也唱出，如"婆婆家"的"家"字的托腔，原是乐队的间奏部分。

三闪：即闪过板点，在后半拍人唱：如"苗"、"盼"、"胖"字之处的处理。

四"扒疙梁"：二人台老艺人的土话，指演员的即兴发挥。意指在原高音区的旋律上再加高音，如"身手大"的"身"字处，演唱在原来的徵音（有时也唱宫音）上再往上加到商音，扩大音域，强化音乐的张力。此为二人台最具独特风格的唱法之一。

谱例1　樊欢女演唱的《害娃娃》选段



演员不仅能唱戏，还要会演戏。由于土野台贴近观众，很多观众甚至扒在台边，近距离会使台上台下产生直接共鸣，演员的即兴表演是在这种环境下产生的。樊欢荣对我说：每个地方的演出剧目常差不多，唱久了，自己也想变。他常用“疙搭字”唱法即兴表演，即改变原音符时值，形成切分效果，使音乐富有变化。疲惫时，则用“钻山沟”唱法，即将旋律简化，达到省劲目的。二牛的即兴表演，更为突出，为获掌声，故意用些丰富的表情和夸张的动作，换来观众喝彩。正如二牛所说：“一个精彩段子演完后，观众叫好，演员自然高兴，这种快乐，台上台下是一样的。”

这正是二人台艺术自娱性本质之所在。即兴是演员的表演技巧之一，二牛就是个善于表演又从中享受这种感受的艺人。

2. 随机的演出剧目

写台口往往谈妥地点、时间及具体的运作细节即可，不具体写剧目。一方面是每个戏班都有固定戏路，以传统剧目和地道的二人台风格为主；另一方面可能是河曲为二人台故乡的缘故，不管当地还是外地，都认为河曲二人台较纯正地道。写台口请班子，主要看请哪个班，班主是谁，便清楚剧目了。

二牛的剧目全部都是二人台的传统段子和小戏，剧目完全没有剧本依据，都是口传心授。徒弟也靠长期跟班演出，几乎所有传统小戏都能演，样样拿得起来。

因为没有戏单，一般临时决定上演哪个剧目，决定后给观众报一下。笔者驻

团跟班时，常看到二牛演完一个节目后，匆匆跑到后台，叫喊着上何戏，有时临时组合演员，遇有问题，便临时换节目。这种随机方式，确实让我吃惊，但二牛有条不紊。

多年的经验，二牛对剧目安排早已心中有数。但也有个大致行规，就是不管接几天几场戏，剧目一定不重复，否则会罚戏金。每场演出基本上按照下列的剧目类型安排：

第一个剧目：跑场戏，即“带鞭戏”。此类大多是对唱和载歌载舞的表演，多半属民歌风格的抒情唱段，尽量跑满台场，达到煽情热闹的效果。此类剧目以徒弟们的组合表演居多。常演剧目有《拜大年》、《打金钱》、《打秋千》、《五哥放羊》、《神经观花》、姑嫂搭档的《姑嫂挑菜》、《拉哥哥》、《四人观花》等。

第二个剧目：坐场戏，即“硬码戏”，即以唱功见长、故事性较强的剧目。此类以显示演员功底为重，以二牛的儿女夫妇为主。常演剧目有《走西口》、《打樱桃》、《探病》、《吃醋》、《卖菜》、《卖碗》、《光棍哭妻》等。

第三个剧目：小丑戏，以丑角见长，以滑稽逗乐为主，演出在笑声中结束，以吸引观众下场再来。常演剧目有《王二娃说媒》、《余老财串门》、《挎嫂嫂》、《害娃娃》等。

这一框架基础上，可任意加添，尤其坐场和小丑戏，是戏班不断写台口的重要参数。

二、个案二：河曲县曲峪二人台艺术团的构成与生存方式

从官方和民间的统计中，获知河曲民间戏班共 21 个。21 个只是个保守数字，笔者在考察中，一直希望寻找第 22 个班子。2003 年夏的河曲河灯节上，无意发现写着“河曲县曲峪二人台艺术团”（以下简称曲峪戏班）的横幅，他们在河神庙戏台上演出，成为节日的主展内容。笔者被该团崭新齐全的设备和优质音响及班底雄厚的架势吸引，这与二牛剧团行头破旧的现状形成鲜明对比。当下决定，把该团列为微观调查的另一个案，与二牛剧团对照，作为从两方面开展戏班与地域文化互动关系研究的重点之一。

一、曲峪戏班的组织规模

曲峪戏班于 2003 年 7 月 15 日组建，班主王东占。该班组建时间短，成员广罗河曲优秀二人台艺人和近来在二人台比赛中的获奖演员，尤其青年演员。这个由个人投资建立的民间戏班，刚一成立，立刻脱颖而出，崭露头角。全团共 18 名固定成员，演员 10 人（男 4 人，女 6 人），乐队 7 人（均为男性）另有后台专职电工 1 人。它采用聘任制，成员来自河曲各村，都有演出经历。王东占最初投资 3 万元，购买

戏箱26个，大音响2个，大喇叭4个，音响扩大和高质话筒9个，另有舞台美术装饰及服装道具等。

1. 班主及其组团背景

班主王东占，男，1949年11月12日生于河曲县曲峪村，初中毕业。自小喜欢二人台，主攻吹枚，自学而得。1977年12月，到忻州地区文工团，系统学习演奏，后出来挑戏班。

谈到为何以家乡"曲峪"为名称时，王东占提到两个建团背景：

一是政治背景："曲峪"在河曲是个响亮的名字。1967年，全面掀起"学大寨"的群众运动，当年当地的口号是"学大寨，赶曲峪"，曲峪是晋西北学大寨的典范。1973年《人民日报》发表新华社记者文章："曲峪治山治水治滩结合，农林牧副全面发展"①，1974年，河曲全面推动"学大寨、赶昔阳，认真推广曲峪经验"的运动。②因此，当时曲峪在晋陕蒙一带非常有名，具有强烈的政治符号象征。

二为二人台背景：曲峪早在1959年就创办了农村二人台戏班，当时称"曲峪二人台业余剧团"，由山西省文化局下放文艺干部给予技术指导，培养出王志华、赵彩英、邬巨园、贾继新、王来才等二人台表演和演奏骨干。他们自编自演的《水上南梁》、《丰收季节》等20余出二人台现代小戏，深受欢迎，多次到县上演出，并推广其活动经验。1959年，班主王志华出席全国文教群英表彰大会。1964年又为华北书记会议汇报演出《相亲》，受到彭真、乌兰夫、李立山等中央领导人赞赏。同年，他们代表全县出席全国农村青年业余作者积极分子代表大会。文革初中断，1971年恢复，演出《走西口》、《打樱桃》等传统剧目。1981年，他们自编自演的二人台小戏《双喜临门》，参加忻州地区业余文化汇演并获奖，被省、区评为先进单位。从此，曲峪业余剧团越办越好，曲峪村党总支一直重视并支持剧团建设和培养年轻演员。除由剧团老演员培养新生力量外，1976年村党总支在曲峪7年制小学中附设二人台戏曲班，从5年级毕业生中，招收学员50名。除本校的文化课外，聘请业余剧团骨干，教授戏曲课。经过3年培养，一半学生能表演二人台，10名学员充实该业余剧团，还为地区文工团等单位选送演员10多名。该剧团的演出，直到1980年代改革开放后才解散，演员变为个人活动。现曲峪二人台班底中仍有老二人台业余剧团的人(如四胡演奏者王来才等)。

看来，"曲峪"作为一个"招牌"，是再好不过了。不光班主觉得这是光荣，继承了曲峪二人台业余剧团的传统，戏班人员也有作为其中一员的自豪感。

2. 曲峪戏班的成员构成。曲峪戏班人员精简，由于演员长期演出于各戏班，

---

① 河曲县志编纂委员会：《河曲县志》，山西人民出版社，1989，第30页。

② 刘护林：《河曲县农业学大寨》，载河曲政文史资料委员会编《河曲文史资料》Ⅳ，1974，第75—104页。

对剧目及行当轻车熟路，故人马拉来就能上台，角色搭档，配合默契。

乐队专职人员 7 人。演员中，台柱子是扮演老旦和小丑的张志荣，主要旦角扮演者是张兰和王爱亮等中年演员。她们经验丰富，常演硬码戏，展示深厚的演唱功底，其他小旦则是年轻的女演员，常在开始时表演载歌载舞的带鞭戏，活跃舞台气氛。小生和老汉的扮演者，是河曲有名的民间老艺人白心田和王如勇。张跃作为二人台小生演员的后起之秀，已活跃于舞台多年。他扮相英俊，擅长歌舞戏及其他小戏，曾于 2002 年河曲民间二人台比赛中获得表演二等奖，现已是上场频率较高的人物。

图表 11　曲峪二人台艺术团成员名单

姓名	性别	年龄	专长	文化程度
王东占	男	56	枚	初中
王来才	男	65	四胡	小学
贾计兴	男	58	扬琴	小学
张近荣	女	44	扬琴	小学
王占军	男	42	打击乐	小学
贾宝良	男	42	打击乐	小学
刘岳飞	男	26	打击乐	小学
张志荣	男	45	老旦、小丑	小学
张兰	女	43	小旦、花旦	高中
王爱亮	女	45	小旦、花旦	小学
王艳芳	女	23	小旦	小学
段秀清	女	32	小旦	小学
刘瑞枝	女	26	小旦	小学
王留女	女	49	小旦	小学
张跃	男	24	小生	小学
白心田	男	56	小生、老汉	小学
王如勇	男	55	花旦、老汉	小学
邹贵军	男	34	电工	小学

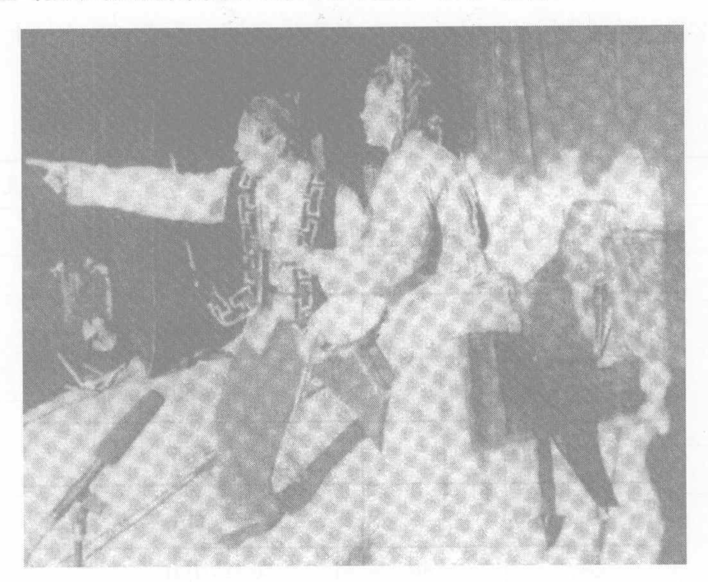
二、曲峪戏班成员的来源与流动

1. 挑头演员

最有效果的“耍戏”，是丑角和老旦的表演。一个戏班的影响，主要靠挑头演

员，即扮演丑角与老旦演员的知名度。招募挑头演员是戏班得以生存和发展的关键。该戏班的挑头演员张志荣，①扮演的《挎嫂嫂》中的小叔子(丑)和《探病》中的刘干妈(老旦)，滑稽生动，形象鲜明，常被县里请去为外来客人表演这类经典段子。

挑头演员不仅是主要演员，也是领班，全团节目由他安排，相当于国营剧团的艺术总监。民间戏班所有人员的地位十分平等，但班主和挑头演员关系密切，因所有演出，班主均要和张志荣商量，挑头演员还参与写戏过程。



图片 4　曲峪二人台艺术团的挑头演员张志荣剧照(杨红摄于 2003 年秋准格尔物资交流会戏台)

2. 跳班现象

河曲戏班间人员的跳班现象十分普遍，虽然演员的待遇和工资差别不大。演员和乐手由于经常跳班，彼此熟悉。演员在一个戏班里最长呆到1-2年，就跳班，几乎人人都有跳班经历，班主对此已视为平常。这一机制给民间戏班带来竞争和繁荣，既推动演员间的相互交流，又随时优化组合。诚然，跳班为戏班生存带来挑战，但这种流动性也同样给戏班和演员双方都带来好处。一个戏班不断有新演员加盟，就增添了新的演出面孔，也带来该演员擅长的剧目，或许这正是该班尚缺的内容。如果是挑头演员进来，甚至可能带来他的观众群，扩大戏班戏路。演员也想通过跳班，选择更加适合自己的班子和搭档，更重要的是想获得较高收入。笔者在3 年数次考查二牛和曲峪两个民间戏班时，每每发现新演员的加入。如 2004 年冬

① 张志荣，生于 1962 年。老家南沙洼，7 岁跟父亲张二仁学唱老旦(民间二人台老旦常由男演员扮演)。父亲死后，随母嫁到曲峪。15 岁即上台演出。

跟随曲峪戏班到府谷演出时，发现随着挑头演员张志荣的离班，增添了新来的王根伟和吕梦圆两位搭档。他们与原有演员搭成新组合，为戏班填补了新鲜血液和活力。

三、曲峪戏班的经济运作

1. 写戏机制

曲峪戏班以响亮的"招牌"、雄厚的班底和全新的装备，自成立起，就在河曲一炮打响。凭借著名的挑头演员和一流的乐队，加之班主具有的专业团体管理经验，一时被当地官方和民间认可，写戏不断。按照班主的话来讲："一天没有闲着过。"另外，演出档期长，在本地以3天5场戏为主，在内蒙，则多以5天9场戏为多。

曲峪戏班基本是写戏制，全靠"写戏人"的运筹。除河曲河灯节的写戏具有官方邀请性质外，陕北和内蒙的写戏，则全靠当地专门的"写戏人"牵线联系。"写戏人"具有统筹各路信息的能力，包括对民间戏班演出水准等资料的掌握，当地乡俗礼仪事项和大型物资交流会的统筹安排，以及对经济运作等细节的处理。写戏人具有"演出经纪人"的职业性质，但不代表某一方利益，而是一个地区完全个体化的操作，这与二牛剧团在陕西和内蒙有专属自己的写戏人完全不同。前者是为一个地区专门写所有演出团体戏的专职人员，后者则是具体为二牛剧团写戏的人。

内蒙古准格尔旗有个写戏人叫田有，专门为各类活动揽戏和从事戏价商议。他从中提成总戏价的10%。田有为曲峪戏班揽的第一个台口戏是准格尔旗的物资交流会，连演7天9场戏，戏价为6000元。同时，他还写有晋剧等其他艺术形式的台口戏。他是交流会上各剧团的总代表，与交流会总管统筹一切经济运作及相关事宜。笔者在7天的交流会上，看到田有时常在不同的台口观察各场演出情况，具有舞台监督职能。一有差错，戏价就出现问题，他要在演出方和邀请方之间协调处理。①

2. 演出合同机制

曲峪二人台剧团写台口戏，往往要签订一份合同书，才算正式定下演出计划。班主认为，合同书是戏班对外演出的正规作法。因演出跨越地区，演职员又多，保证演出的圆满成功，且能准时拿到约定好的戏金，合同就显得十分重要。因此，王东占随时带着盖好章的合同书，以便写戏时马上签署。内容涉及戏价以及运输、剧目、食宿、治安保卫、演出变动等方面的详则。

制定合同，也带来一些麻烦，有些特殊情况，往往预料不到，成为对方较真的原

① 2003年8月24日下午在内蒙准旗南河湾演出完毕后，笔者亲自参与了一次写戏过程。这次前来写戏的是准格尔旗伊太煤矿的王根成，预约曲峪戏班下一个点是伊太煤矿，演出4天7场戏，戏价5000元。双方谈了几个来回，最后均觉得满意，随后就拍板定下，签订合同。

因。合同由戏班制定，把自己定为甲方，很多地方为自己考虑较多，接戏方如果挑刺，也能抓住问题纠缠不休。如2004年正月陕西省府谷木瓜过庙会，因为午场演出稍微耽搁了时间，在最后的戏价给付中，罚金200元，使得戏班深感痛觉，同时得到教训。

笔者考查中，发现像曲峪戏班这样拟定合同书的并不多见。曲峪戏班以自信的阵容，得到一些大型活动邀请，演期较长。一方面由于演员多，剧目丰富，另一方面，签订合同也使举办方相对放心。

3. 戏班的收入与开支

戏班实行聘任制，没有学员徒弟，班主说，“全是拿工资的人”。戏班收入全部发工资，演职人员每月工资800－900元不等。它是河曲县目前戏价最高的。但班主却为难地对我说，自己的投资不知何时才挣回来。由于演员多，虽说戏价高，一发工资，所剩无几。曲峪戏班的戏价有一定之规，在本县低于外地，大型活动则较高。下面是曲峪剧团在几项大型活动中不等的戏价(相似的戏价这里省略未统计)。

图表12　曲峪二人台艺术团2003年农历七月和八月以及2004年正月在大型活动中的演出戏价表

日期(农历)	地点	戏价(元)	每场平均收入(元)
7月14—16日(3天5场)	河曲河灯节	2400	480
7月22—26日(5天9场)	内蒙古准格尔旗物资交流会	6000	666
7月27—26日(4天7场)	内蒙古伊太煤矿	5000	714
正月14—16日(3天5场)	陕西府谷木瓜庙会	3500	700
2月1日—5日(5天9场)	山西大间左云2月2传统节日	13000	1444

戏价的不等与地域有很大关系。河曲民间戏班深知外出演出是生存的重要保证，除了要有好的挑头演员外，演员的搭配，尤其年轻演员的多少，是被写戏的重要前提。同样，工资待遇就成为招揽好演员，尤其是年轻演员的关键。

河曲的二人台人才市场有个行情，即乐队人员不缺，很多演员同时兼任乐队伴奏，而演员却相对紧俏，尤其年轻演员。因为歌舞节目是乡村文化生活中的重要内容，表演者主要是年轻演员，故在曲峪戏班里，每演完一个档期，工资就随时发下。所以说，戏班是以演出日来计算的。工资发放情况如下：

挑头演员：80－100元(天)；主要演员和年轻演员：30－40元(天)

老演员：20－30元(天)；乐队：20－30元(天)；电工：20元(天)

年轻演员比乐队的日工资要高，老演员的收入也不及年轻演员。二人台的市场，还是年轻人的天下。所以，现在很多年轻人愿意学唱二人台，为未来生计打基

础。河曲定期举办二人台比赛,为年轻人提供展示才能的机会,获奖者都是各戏班争抢对象,工资相对稳定。

四、曲峪戏班的演出形式与表演剧目

由于跳班现象较突出,使曲峪戏班的演职员来源广泛。一班人马合作几个档期,往往又有新的跳班者加盟,略显人员结构的不稳定性。跳班演员都会传统剧目,因此,不需过多排戏,今天搭班,马上即可上场与另一组合同台。某种意义上讲,这种现象既产生演员间的互动合作的演出激情,也使临时组合的演出较之二牛家庭剧团成员由于长期合作形成的默契配合略显不足,故缺少二牛家庭剧团的某些即兴表演。
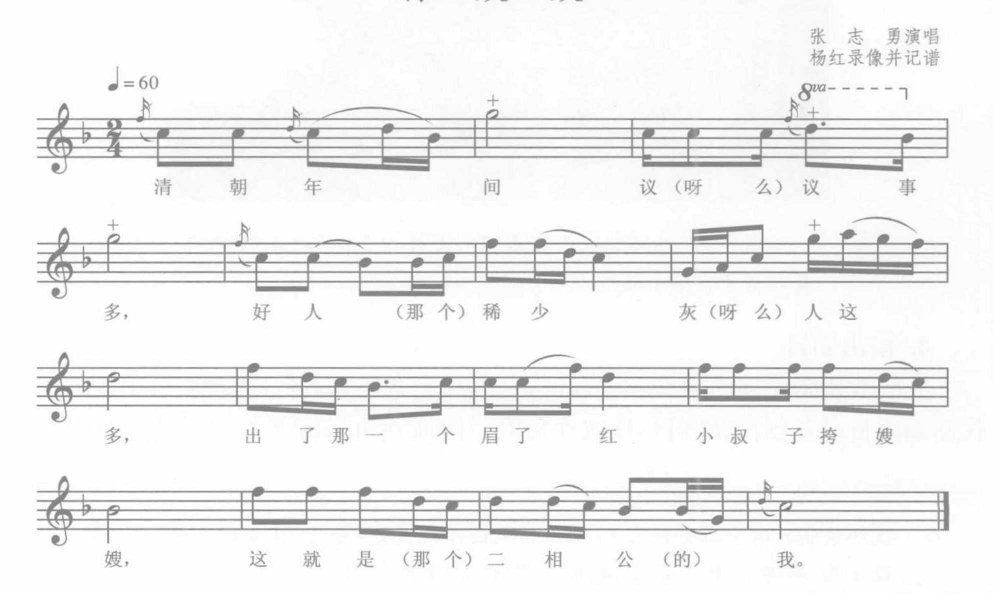
1. 唱腔与表演

规范性的表演,表现在唱腔方面,以女演员运用满腔满字的唱法体现,即演唱时不增音加句,不缩音减拍,较多用于慢板唱腔中。男演员的演唱,则以真假声结合和翻八度的演唱表现二人台的唱腔特点。由于翻八度,与女声形成同腔,是二人台唱腔的特色之一。男声使用假声,一般在 a^1 以上。河曲著名二人台男演员辛礼生,就以这种唱法享誉周边地区。他经常以其知名度被河曲戏班临时特聘,曲峪剧团是他常光顾的班子。

曲峪戏班的挑头演员张志勇,常把这些演唱方法与诙谐的小丑表演结合,生动活泼,成为精彩片段,颇得观众喝彩,这是该团的重头剧目。

谱例 2 《挎嫂嫂》(丑)唱腔之一

挎 嫂 嫂



有“+”标记的均为真假声混用和翻高八度的演唱处。伴随着翻高八度,接下常常是下滑音的装饰唱法。一般在高八度的末一音下滑,缓和紧张度。下滑音十分灵活,根据情绪需要,在 g^1 以上的音,都可使用。此种唱法中具有大量装饰音,它们与被装饰音间常呈五、四度和三、六度关系。

上例中,张志勇充分利用收扇、开扇、抖扇加之舞步动作和眨眼等表情,塑造丑角的滑稽形象。在真假声和翻高八度演唱处,均伴以开扇和抖扇动作,最后“我”字唱出后,丑面对舞台后侧方,在间奏中右手开扇放之背后,走“八字小弓步”,头随之前后晃动,加之眨眼等动作,表演十分生动诙谐。

2. 牌子曲

王东占、王来才和贾计兴的枚、四胡和扬琴三大件组合,可谓河曲民间戏班中的顶级搭档。他们不仅演奏生涯长,且都是从小活跃在曲峪老戏班中,三人配合默契,经验丰富,积累的传统牌子曲多,是二人台牌子曲的代表。

演出前先单独奏1-2首牌子曲,一为让久等的观众知道即将开戏,同时让演员准备。演奏均按照慢板($\frac{4}{4}$)—流水板(二流板$\frac{2}{4}$)—快板(捏字板$\frac{1}{4}$)的模式进行。①



图片5　曲峪二人台艺术团三大件组合(杨红于2003年夏拍摄于准格尔旗)

3. 演出剧目

民间戏班常年演出于晋陕蒙地区,剧目却完全是二人台传统剧目,很少演出现代新编剧目以及创作新剧目,这或许是因为河曲戏班来源并长期活动于草根阶层

① 现场录制的牌子曲有五三点(巫山顶)、西江月、巴音含盖、双头柳青娘、大板架、八板、万年欢、碰梆子、狮子令、上南坡、柳妖金、隔墙眺等20余首。

的缘故。实际上，老百姓愿意看的还是传统剧目。剧目以二人表演为主的小戏居多，年轻演员多表演歌舞剧目，中年演员多演唱功戏，挑头演员以小丑和老旦逗人取笑的剧目为多。

曲峪剧团在5天9场戏的档期中，常演剧目是：传统带鞭戏《五哥放羊》、《拉哥哥》、《挂红灯》、《打秋千》等，传统硬码戏《姑嫂挑菜》、《卖菜》、《王成卖碗》、《捏软糕》、《探病》、《害娃娃》、《吃醋》、《钉鞋记》、《五人走西口》、《打樱桃》、《挎嫂嫂》、《四人观花》、《听房》、《王二娃说媒》、《光棍哭妻》等，改编戏有《双喜临门》以及《方四姐》、《刘家庄》等大型剧目。

结　　语

本文通过对二牛家族剧团和曲峪戏班的田野调查，分别对其构成与规模、师承关系与成员流动、经济运作、表演形式与剧目等方面作了概要描述、分析和比较。从中可管窥河曲戏班的基本格局和经营机制。

从两个戏班的内部组织规模以及对外运作等方面看，一个共同特点就是：戏班的基本格局大致相同，即以演员为戏班组织核心，乐队职责独立分明；对外经营以写戏机制为经济运作的主要方式，以传统剧目为主，大同小异，并且在每个台口的戏单呈现随机性安排的特点。两个戏班的不同之处也显而易见，主要表现在几个方面：

班主背景不同：二牛是民间艺人的典型代表，具有多年组团历史；曲峪戏班的王东占则有专业剧团经历。班主的出身，决定了两个戏班的管理和对外写戏的经营方式略有差异。

成员构成不同：二牛以家庭成员为主，另有徒弟加盟。曲峪戏班履行的则是演员聘任制，演员以曲峪人为主，但由于跳班现象严重，演员来源广泛。

师承关系不同：二牛由于组团时间久，逐渐形成血缘传承、婚配传承、师徒传承等一套内部机制，二牛是直接传授者，戏班结构稳定。曲峪戏班由于演员多因跳班而来，师承关系复杂，甚至有些演员完全靠自学而成。因此，写戏过程中，演员组合多变，呈不稳定性状态。

经济运作不同：二牛戏班的常年实践，形成在本地和西口路的固定戏路，并在西口路几个固定地点拥有自己的专职写戏人，保证了戏班常年戏路的正常运行，经营中从未有演出合同。曲峪戏班则表现为写戏过程中演出事宜均以合同条款为准。

表演形式和剧目大同小异：二牛戏班成员相对固定，家庭人员长期搭档，使演出中以即兴表演见长，演唱功底深厚，剧目全部为传统剧目，某些传统的“荤段子”，是戏班的保留节目，深得乡民欢迎，演出多为各地村落邀请。与此相比，曲峪戏班

的成员来源广,临时搭配多,表演形式相对规范,戏班规模和演员阵容较之二牛戏班要大得多,使得曲峪戏班的剧目广泛,除了传统剧目外,还经常演出一些较大型剧目。这种对外形象,使得曲峪戏班常被邀请在本地和外地一些大型活动中演出。当某地邀请河曲戏班演出二人台时,曲峪戏班往往是县政府推荐的首选戏班。曲峪戏班的写戏人包括官方,县政府参与了它的写戏运作。

综上所述,二牛戏班以独特的内部结构、传承以及对外运作等发展机制,在众多河曲戏班中独具一格。曲峪戏班则是河曲戏班中共性的代表,基本格局和对外运作更带有普遍意义。

(原载《中国音乐学》,2005 年第 3 期)

晋北采风二题

——民间花会与国家在场

张振涛

地县政府于春节期间举办的"民间花会"已经成为许多地方年度例行的国家仪式，传统与现代、国家与民间、团体与个人、会社与家祭、庆典与祭祠，结合一体，塑造了一种融合着地方传统资源与国家意识形态的节日文化。从1949年后的国家中心广场举行的庆典活动派生演绎出的地方集会，渗透进民俗社火，演化为一种对地方社会和民众意识影响深远的行为模式。民间仪式如何在社会转型中逐渐演变为国家公共文艺事业，国家以怎样的方式参与进民间的春祈仪式并使它脱胎换骨为"春节文艺花会"？这些表面看来不证自明的问题却隐藏了20世纪中国乡村社会吐故纳新的机智，反映了民间乐班对国家的适应以及根据国家需要进行的自身调整。本文以山西省大同市怀仁县的春节花会为例，透视民间音乐组织的生存发展机制，选择这一地区的理由当然是，当东部地区的春节仪式随着现代化的观念日渐式微时，那里的春节花会却依然规模宏大、红红火火。

一、鼓的规格

每一学科都有一套解释自己研究领域中社会现象的途径和方法，美术家在乡村小庙中的塑像和绘画中寻找到解构地方性知识的构图特征，民俗界、历史界也有一套依据田野考察和文献记载行之有效地解构文化事项的系统，那么音乐文化人类学通过什么途径解构自己的研究对象呢？民族音乐学提供了通过一件乐器式样观察一种文化现象的视点，根据这一理论，我们也来寻找一方切片，品味从一件响器上敲击出的时代回音。选择的实例，自然不仅需要具有对其综合分析和批判的价值，而且可以结合乐器学的理念进行深描的潜质。把一件乐器放在这样一个平

台上进行文化意义的讨论，或许可以超越一件器物透视一方民间世界。

这里选择的事例是出现于20世纪后半叶民俗活动中规格超大的鼓。

在山西省大同市怀仁县的春节花会上，我们看到许多秧歌队都有直径近两米的超大型鼓。如云中镇政府秧歌队，有五支大唢呐，五攒笙，两面大鼓，一面直径2米，一面1米以上，这是这支秧歌队最自豪、在音响上壮其声威、在财力上壮其声势的乐器。鼓大逾盘，横贯街面，四人围击，声势如雷。可以说，传统的街道上，根本走不开、调不动、容不下如此个头的庞然大物。无须说，这种规格的鼓式是传统乐班中难得一见、或者说是根本不可能见到的，不用说没有任何一家民间乐班具有如此雄厚的财力可以订做这等规格的乐器，就是有如此财力，也没有任何需要使用这等规格的响器。

鼓的功用无须解释，需要提出的问题是：为什么自1949年以来，无论国家还是民间，无论专业还是业余，鼓的规格越做越大？

出现于20世纪后半叶民间社会中规格越来越大的鼓式，似乎意味着开始走向衰落的、传统乐器历史的结束，我们不难从它身上体察到民间乐器开始步入到一个崭新的历史阶段，它们在所有细节上都将体现国家意识的强烈影响。不能想象主流社会在确立自己时代的典型文化样品时没有同时确立一种文化暗示。没有政府参与，传统上只需不大动静的响器就不需要如此巨大。作为响器，新的持有人需要它响遏行云、振聋发聩、声闻十里，击打出冲天巨响，足以唤起一座城池中全体居民的关注。音量的要求变了，受众的规模变了，响器持有人希望响器发挥的功能变了，乐器的规格自然相应调整。响器必须实现上述要求，因为它现在所处的表演环境、服务对象都彻底改变了。传统乐班或戏班的表演场所，都限于私人的生活空间和社区的庙会空间。私人生活空间就是庭院，庙会虽大，也毋须全城人都听得见。没有音响充塞的大空间，没有大规模的受众，就决不会有制造大规格乐器的实际要求和文化想象。生活空间的拓展使一件响器必须反应其传播范围的需要，规格不单体现了持有者身份的变化，也反映了响器应用空间的变化。

我们常常面对一件民间广泛应用、十分普及的乐器，却苦于没有建立一套与之相配的、解析它何以至此的解说系统，加之历史上运用的经验性分析，往往使乐器学停留在型制描述层面的尴尬境地，没有把儒家学说中关于音乐社会功能的学理贯彻到乐器学形制分析的细节中。可以看到，每个时代的乐器使用者都将赋予一件乐器以新的历史承载，甚至导致一件传统器物具有了革命性的提升。相对于传统乐器学提供的文本中心意义，音乐文化人类学把解构的逻辑延伸到器物之外的社会学领域，这一视角使我们阅读民间时，必须放弃单一取向。探求一种时代风貌以何种方式体现于一件乐器上，那些联系着这件乐器又贮藏在乐器之外的社会意义，才能以前所未有的深度，展示出一层一层需要析剖的文化功能。

古代中国，一件器物一旦开始区别于正常使用物的尺度，便从一般变为特权，

于是乎，乐器变为礼器，使用价值转换为价值。在马克思的历史哲学中，决定权力的基础来自经济，占有生产资料并掌握和制作超越生活必需品的社会集团，就是权力集团。如果抛开马克思经济理论过多强调权力概念中的社会集团对立因素，那么这一模式仍然适用于分析这一个案。权力的象征必须体现在某件特定器物上，权力的行使也必须由某种特定的形式体现，如同古代将军的象征物就是战车上的旗鼓錞于、行使命令就是击鼓鸣金一样。当一件器物超越了日常生活的普通规格，当制作它的费用超出普通百姓的支付能力，尺码便意味着建立规格序列者的权力。与古代社会故意抹杀礼器的实用功能不一样，乐器的实用功能一直因其质料昂贵而未被放弃，即使体型再大，也不会置而不击。从古代统治集团享有特殊制料和规格器皿的逻辑自然延伸，乐器今天依然是体现政治权力的象征物。当然，今天享有权的区别已不再是乐器的有无，也不再是稀有制料的昂贵与否，而是规格，无所不在的礼乐制度仍然使一个社会集团行使着对另一些人的不对等控制。所以，在特定时间、特定地点，以特定方式、为特定目的而制造和击打的鼓，因体积硕大、饰图华美、油漆鲜亮、音响震天，体现了国家赋予它的特殊身份，也证明着国家的在场。

如同音乐文化人类学在人类的音乐行为中透视两重属性一样，我们也在一件乐器上发现了两重属性：一种是它的艺术属性，一种是它的社会属性。第一重属性来自于一件乐器的物质属性和音响性能，第二重则来自于人们赋予它的社会效应和价值功能。当乐器诉求的社会功能体现在它直接配合的主流意识并紧密联系于主流意识形态的求同斥异，它就一劳永逸地成为礼乐文化的附庸，并在任何时代都极力发展着这种在儒家文化中居于中心地位的功能。这些特征表明，乐器样式是由多重力量参与的历史建构体，它与意识形态、审美习性、文化取向紧密关联，因此它的性能与式样，并不是什么具有"独立性"、"自主性"工艺科技的载体，而是复杂的社会文化力量的物质显现。

当然，我们也在这件"长"得过快、"长"得过大的乐器身上，辨识到那种急剧膨胀的社会心态——民间社会向国家靠拢的畸形膨胀，乃至背后的国家乐团向西方靠拢的畸形膨胀。鼓体的剧增，浓缩了富裕起来的农民的希望，也反映了民间社会在审美方式上对城市文化的急切趋同。大张"其"鼓，与其说是中国农民"一夜暴富"心态的体现，倒不如说地方性的官方文化急于求功的无节制（制作大鼓现象的日益增多，当然说明了地方政府财力的增长）。外在的逞强实际是心理的积弱。地方政府官员和民间鼓匠都未曾接受过乐器音响学搭配知识的启蒙，匆匆进入现代社会后，他们几乎不谋而合地认为：响亮就是新社会和现代化的呼唤，回应这种呼唤的就是让他们手中的乐器响亮起来。而且他们似乎也找到了立足传统的充足理由，既然北京鼓楼安置着一个声闻京城的超级大鼓，翻了身的民间社会何以不能平起平坐、也来一个同样规格的响器。

响器式样的变化，使我们观察到社会的变迁。它成为根据规格变化观察社会

心态变更的媒介，也反映了持有人和制作者价值取向的新趋势。国家大型民族乐团和民间的大鼓一起构成了我们这个时代的乐器设计理念——宏伟壮观。一面面鼓舞着彭湃激情的大鼓和跟从的大群尾随者，一件件超大发展的乐器，汇同为广场上的凯歌强奏，这样的景象唤起了我们许多的历史羞耻感，虽然今天我们可以拿许多乐器改革的成就消解"大跃进"式求发展的阴影，虽然我们可以拿许多大型民族乐团的优秀作品消解对这一形式模仿西方、东方弱式心态的隐痛。

地方政府希望重新包装传统乐器以体现新时代的风貌，老式规格太显陈旧，除旧布新，加高加大，自然可以显现新面貌。对持有人来说，传统资源的再利用就是找到了时代的创新点，它意味着根植于民间。大鼓成为民间从未见过的具有陌生感的新载体。地方政府不希望对传统文化的演绎过于保守克制，所以没有哪个人敢冒天下之大不韪对乐器规格的无节制发展叫停。乐器改革的片面追求，部分源自政治逻辑，虽说 20 世纪 50 年代低音乐器的改革以彻底的失败告终，但依据乐器配套方式改革的大、中、小弦乐组的相称，依然可以依附于传统的符号体系而使堂而皇之的改革口号具有合理性。成功与否的官方评价，常常不是审美的也不是技术的，只要传统式样依然保持，便容易获得被附加上传统文化色彩的肯定评价。

"国家在场"是当下民俗学常采用的概念，音乐学尚没有提供太多说明这一观念体现在乐器细节上的事例。理论没有权利结束大鼓的生命，虽然它在音响设计方面的初衷只能使其利用率局限在一年的几天之中，从而使其"旺盛"的生命力削弱。但它与新民俗成龙配套，在营造民间花会的气氛方面达到了前所未闻的效应。

民间乐器当然应该发展，但必须考虑它与周围环境中的匹配，即使从经济方面考虑，也必须考虑一件乐器的充分利用率。20 世纪 90 年代体现复兴古风的"虎座鸟架鼓"则隐藏了新的文化关注点，它的浪漫式样几乎成为对批判传统最婉约的反驳，"虎座"也已经成为重新确立传统鼓式样的牢靠立足点。传统似乎重新夺回了它在当代的文化解释权，而民族音乐学实际上也已经把不同种类的鼓式看作一个通过制作样式阐发出来的、体现出社会文化结构、并在演奏实况中反映着时代精神的物源。

二、乐 队 规 模

把一个地区不同乐班的鼓匠组织起来共奏一曲，在传统社会的环境中几乎是件不可想象的事，但 1949 年后，在各级政府组织的民间花会中却逐渐成为普遍存在、也被普遍推广和接受的形式。由于共同参与社区活动，使得在传统文化空间中互不往来、明争暗斗、相互贬损的人结为新型的合作伙伴。娱乐活动被赋予新的社会意义，平日间因同行竞争而互不往来的鼓匠们，时时聚集在同一空间同歌共舞，逐渐适应了相互合作、相互尊重的精神。新场合中各乐班间的利益之争，被高居其

上的政府强制性地削弱抹平,在政府倡导的共同理想下,作为同一行业的从业者,他们有了共同利益。这一利益中不仅有当地人必须为家乡争得荣誉的使命,还有鼓匠们要在整个社会生活中发挥作用因而赢得这一行业的从业者应该具有的共同尊严的使命。社会和经济结构的转变,使他们有义务调整行业秩序并获得调解自己态度所需的自信和驱除狭隘利益的宽宏大量。他们懂得,这个在传统社会中被人瞧不起的阶层,面对的是全城人的目光。这目光中,是政府赋予的新的社会身份,而不是被雇佣者、被歧视者。他们不再允许原来的目光,而相互贬低、相互拆台,就意味打自己的嘴巴,把政府给予的翻身形象再次打回原地。所以一荣俱荣、一损俱损,成为他们捍卫自己尊严的共同信条。

民间艺人在政府组织的活动中确确实实地感受到社会地位的变化,他们有了一个新名称,一个响亮的名称:民间艺术家、民间艺人。他们是被政府保护的弱势群体之一,是政府需要的有文化价值的职业,是因国家力量致使一个被人瞧不起的团体彻底翻身的典型。在国家仪式中,他们的形象就是翻身者的形象,就是以自己的音响证明着的欢庆形象。政府需要民间文艺表演装点统辖区域的节日色彩,民间文艺也确实使当地节日具有了喜气洋洋的气氛。工业社会的集体化与农业社会的个人化两种倾向的现代冲突,在美誉中化解了。

有一点应当提及,这一地区的生活空间中,只要鼓匠出现在街道上,就意味着发丧,当然也意味着不祥。在当地普通百姓的观念中,鼓匠几乎就是丧葬的代名词。而在春节花会的节日民俗中,由数个乐班组合而成的鼓匠们的身影和由这类乐队发出的辉煌声响,却逐渐形成了另一类文化符号——政府提倡的民间鼓吹乐的艺术品种。此时此刻,鼓匠的新组合代表着吉祥,代表着喜庆,代表着节日,而最重要的是,代表着政府!新组合是一群翻身者的形象,其宏阔音响再也不会被认作为“不祥不吉”,或者丧葬仪式队伍的前导。这音响是为节日渲染气氛的敲锣打鼓,是热火朝天、欢天喜地的节日符号,甚至艺术符号。

这个变化使我们认识到:同样还是这拨人、同样还是这些乐器、同样还是这种音响、同样还是这些乐曲、同样还是这一地区,一旦组合发生变化,人们就会产生完全不同的判断和认同度:一个是与传统习俗紧密相关的乐班,一个是与新民俗必然相连的乐队;一个是种不吉利的动静,一个是最吉祥的音响;一个是家庭和个体行为,一个是政府和国家行为。泾渭分明,判若天壤。在这里,我们又感到了“国家在场”对判定一件事物性质的巨大作用。

一般家庭举行的仪式,对乐队人数和音响场域的要求不会超限。声音在有限的空间中传播,满足着一般家庭的需求。最重要的是,一个普通家庭能够负担的支出只限于一个乐班或戏班,即使单个家庭希望拥有更多乐班添彩助威,也没有经济能力支付。但当音响需求和传播范围扩大到县城街道和城市广场,乐队规模的要求自然扩大。于是,由数支唢呐共同演奏、几个乐班组合而成的临时性非传统型大

乐班,便成为政府和单位纷纷采纳的方式。这类组合几乎就是原来小乐班的自然放大,编制上就是原有乐器的加倍。但应当注意:这种组合已非传统形式了。过去民间仪式曾有两个乐班打擂台的"斗乐"现象,但那是各奏各的,并不一起合奏。现在则是鼓匠们的组合乐班。他们对音响和音量的要求和观念,已经在超越自身的强制性中进行了调整。乐队人数越多,乐器规格越大,音响要求越响,越符合政府的要求。他们聚走街面,在聚众最多处合奏,享受着从来没有过的注目和缘于受瞩目而生的快乐。当然,电视上国家级大乐队的规模也是鼓匠们愿意效仿的模式。工业化时代产生的追求规模的观念,逐渐渗透到诞生在农业社会中的农民乐师的观念中,虽然他们没有参与工业化时代的大规模生产,但规模巨大的追求与中国农民喜俗好闹的天性合而为一。

民间花会是国家利用民间文化资源最成功的方式,既实现了国家对民间社会的控制,又对民间文化进行了改造。另一方面,地方民间艺术通过政府认可被堂堂正正地保护下来,民间信仰也利用官方承认被部分地传承延续。这其间,既有民间信仰对国家意识的顺从,也有国家意识对民间信仰的部分默认甚至提倡。民间与国家,互动双赢,各得其所。我们在田野考察时常常发现大量似乎应该在20世纪的风风雨雨中消失却没有消失的传统音乐品种,许多品种就是因为在国家与民间的互动互惠中有效地保持了运转的平衡。

晋北鼓匠是个活跃的社会阶层,他们不但没有在社会转型中自生自灭,反而迅速改变了乐班的品格,适应了新的社会需求。他们在自身的否定中肯定自身,又在自身的肯定中否定自身,无穷动地奏着不断变奏的回旋曲。他们不断赋予传统乐曲以当下提倡的现实意义,又不断把现实音响拉进乐曲的传统空间,正如他们把古老的"八大套"采用时代的话语演绎,又用时代的话语解释传统的"八大套"一样。民间音乐的话语系统绝不自我封闭,绝不把能够适应当下形势的古老曲牌的多重释义禁锢在题解明确的节目单上。当原本生活空间中的庙堂所有者失去了对地方文化的控制权,为庙会服务的音乐就必须改变所有者,如果这一音乐品种不能迅速找到所有者,它就会逐渐消失,如果这种音乐可以重新找到新的恩主,它就立即改变原有的特点,适应新的听众。只要政府给予他们参与政治活动的机会,允许他们在公共生活空间中抛头露面,就是对他们政治身份的肯定,就可以利用音乐语言的模糊性表达他们想要表达的东西。他们在政治风雨中经历过不允许他们上街的时代,因此他们知道,没有了他们的动静,就没有他们的地位,没有了他们的地位,就没有他们的生活。只要允许在公开场合吹,给他们冠以什么头衔他们都能接受。

国家在场不但体现在官方组织的花会节目上,还体现在民间基层组织中官员们的参与程度上。民间所谓的"官方色彩",常常就是指得当地某些官员的身份(民众对官员们参与的渴求自然有其目的性)。我们与政府组织者交谈时明显感受到,虽然他们的身份是地方官员,但他们似乎没有改变也不愿意改变自己作为当地人

的文化身份，而且，当可以对地方文化带来好处、做出贡献的乡土权威也体现这一身份上时，他们似乎更愿意定位在后者上。

如果说1949年新政权刚刚诞生的年代，各地方政府对于延续着古老春祈仪式中强烈的宗族色彩、神权意识以及相应的迷信观念还感到是推进新风俗的障碍的话，经过了几代人情愿与不情愿地改造，国家的政治力量、经济力量和由这些强硬实力决定的统治力量与民间组织力量的对比，已经发生了根本性的倒置，残存在民间宗教习俗和依附于乡俗中的独立意识，自身的传播范围和凝聚能力已微乎其微，根本不可能构成地方政府的威胁。这时候，政府就可能充分利用民间艺术组织发挥社会功能的积极因素。政府不但改变了许多传统艺术品种的名目，也彻底改变了它的性质，如秧歌中的迷信色彩早已荡然无存，只留下了艺术形式，而艺术形式可以填充符合国家利益的内容。政府在春节花会中塑造了地方的新民俗，借用地方文化资源的凝聚力加强了自身影响力并树立了为民间做好事的形象。我们当然不能指望地方政府把民间花会中的传统文化保护得使其具有延续性，也无意为那些过于雷同、表演形式的贫弱和单调而张目，但这一形式的确借用了传统的外壳，赋予了它文化的再生性，使民间文艺花会在新型国家的名誉下，演绎出一片文化云霞。

（原载《黄钟》，2007年第1期）

民族音乐学田野中的音乐形态研究

——鲁西南鼓吹乐的音乐文化风格探析

杨　红

众所周知，民族音乐学以田野实地考察作为其研究的主要基础。如何看待田野中的音乐文化现象，其中一项重要工作，就是对调查而来的音乐及其相关因素进行记录分析和比较研究，即从音乐文化背景入手对音乐及其行为做出解释。故田野中的音乐分析应该包括更为广阔的领域，其中既包括音乐的形态结构，又与音乐的发生主体及其社会组织等多方因素有着直接的关系。而运用何种研究方法、并结合具体的文化背景进行音乐形态分析，则是民族音乐学研究领域中更为迫切的重要方面。笔者试图通过对鲁西南鼓吹乐的田野调查和音乐分析，来进行该项研究的探索。

鲁西南鼓吹乐是流行于山东鲁西南地区具有代表性的民间鼓吹乐种。该乐种从古至今十分繁盛，是中国境内唯一保持着以方笙作为定律乐器的北方鼓吹乐种，①在民间信仰仪式中一直扮演着重要角色。笔者分别对当地农村的葬礼、庙会、城乡元宵节以及大型祭祖活动等民俗事象及其活跃其中的鲁西南鼓吹乐进行了历时多年的田野考察，通过对具体文化事象中的鲁西南鼓吹乐班、代表曲目及其音乐的田野记录和分析，结合相依托的民俗礼仪背景，剖析其音乐与民间礼仪生活的互动关系，以及鼓吹乐为适应新的社会环境而产生的变迁和发展，企望对鲁西南鼓吹乐的音乐文化风格进行当代文化解读和阐释。

① 张振涛：《笙管音位的乐律学研究》，山东文艺出版社，2002，第53—72页。

一、民间礼仪中的鼓吹乐班及其活动

山东素以“齐鲁礼乐之邦”著称于世。正如当代学者钱穆所认为的“礼,即是中国的社会生活”,[①]以孔孟思想为代表的鲁文化和以稷下学为特色的齐文化,构成了山东文化背景。“在先秦,以齐、鲁两国为中心形成的齐鲁文化,上承夏、商、周三代,直攀史前东夷文化。下启秦汉,直至于今,将中国数千年文明连为一系,发展不断。”[②]齐鲁文化作为传统文化的主体,对这一地域人们的共同文化心理、共同意识的形成、政治——伦理型文化体系的建立,乃至人们的道德伦理、价值取向以及审美情趣,都产生了巨大的影响。鲁西南地区的民间习俗就是在这样恢弘的历史文化发展过程中,世代流传下来,为人们所延续和遵循。

孔子的“礼”、“仁”思想,在鲁西南地区至今保留在城镇乡村的风俗和诸类礼仪活动之中,每逢节庆、婚丧娶嫁、赶庙会以及祭祀祖先等民间活动,总是讲究“礼”、“仁”、“义”、“孝”,其中尤以丧葬礼俗为重。而鲁西南鼓吹乐是各类民俗事象中必不可少的主要参与形式,以“乐”来配合民间人们生活中的“礼”和“仁”的展示,构成该地区民间礼仪活动的行为准则。

菏泽地区作为鲁西南文化的代表区域之一,地处鲁西南黄河冲积平原,东邻孔孟之乡,民俗事项既与古老的黄河紧密相连,又统一在儒家思想的框架之内,并形成为传统。其间虽历经数十次改朝换代和多文化的大融合,但以礼仪为核心的民俗文化传统并无大改变。[③] 该地区中国传统艺术文化遗存十分丰富,素有“牡丹之乡”、“戏曲之乡”[④]、“唢呐之乡”[⑤]、“武术之乡”[⑥]和“书画之乡”[⑦]等美称。唢呐是当地非常普遍的一种民间乐器,在菏泽地区俗称“喇叭”或“响器”,也叫“大笛”,分为大、中、小三种。该地至今唢呐学校林立,为唢呐及鼓吹乐的传承和发展打下了良好的基础。

以唢呐主吹的鲁西南鼓吹乐,明、清以来在当地已经相当普遍和盛行了。[⑧] 鼓吹乐队在当地被称为鼓吹乐班,俗称“唢呐班”,又称“鼓吹班”,也叫“鼓吹班子”,其

---

① 钱穆:《中国文化丛谈》(二),三民书局,1969,第331页。

② 郭墨兰:《齐鲁文化》,华艺出版社,1996。

③ 山东省菏泽地区地方史志编纂委员会:《菏泽地区志》,齐鲁书社,1998,第765页。

④ 山东省菏泽市史志编纂委员会:《菏泽市志》,齐鲁书社,1993,第509页。

⑤ 山东省菏泽地区地方史志编纂委员会:《菏泽地区志》,齐鲁书社,1998,第677页。

⑥ 山东省菏泽地区地方史志编纂委员会:《菏泽地区志》,齐鲁书社,1998,第783页。

⑦ 韩广洁:《菏泽文化大观》,山东友谊出版社,2002,第286页。

⑧ 《中国民族民间器乐集成》全国编辑委员会,《中国民族民间基乐集成·山东卷》编辑委员会:《中国民族民间器乐集成·山东卷》,中国ISBN中心,1994,第25页。

中的艺人叫吹鼓手、吹手、吹响器的，[①]鼓吹乐班往往在祭祀祖先、神灵及婚嫁、丧葬等场合上演奏，他们“多是半职业性的，亦农亦乐，遇有人家婚、丧礼仪，受雇前往作乐。当事人家，于门首扎‘吹鼓棚’或‘吹鼓楼子’，受雇乐班作乐其中。遇有喜事而又讲排场的，往往雇两个乐班，使其互相竞争，俗称‘对棚’。此种鼓吹班，有以家族组成的称谓‘X家班’，有数姓组成的，则称为‘杂班’……其中许多人又能口鼻齐吹，善奏《百鸟朝凤》。”[②]各县、村多有很多唢呐班，如单县的“郜家班”、曹县的“孙家班”、牡丹区的“李家班”、郓城的“毛家班”等。他们大多是以世传的方式传承下来，在当地都颇有影响。其班子大多用于婚、丧等民间仪式上演奏。[③] 至1985年，全区约有鼓吹乐班300多个，艺人达2000余人。[④]

鼓吹乐所使用的乐器为“吹管乐”和“打击乐”两类。吹管乐器主要以唢呐为主，以及笙和竹笛、把攥子[⑤]；打击乐器有梆子、小镲、锣、云锣、小鼓等。故有民间所传“喇叭哇哇叫，笛子花音俏，捧笙来搅和，锣鼓凑热闹”[⑥]的说法，在一定程度上，形象地概括了各种乐器的演奏特点和作用。其中，“锡笛[⑦]、笙、笛，就是有着400多年历史的大弦子戏、柳子戏的主要伴奏乐器。”[⑧]

鼓吹乐活跃于当地各种民俗仪式中，其乐队规模和演奏水准常与该项活动的隆重与否有着直接的关系。特别是在具有繁琐礼仪的丧葬、祭祀以及大型节日庆典中，鼓吹乐是伴随各种程序进行的重要礼仪音乐，从而呈现出地方性特有的民俗礼仪活动的结构形态。本文选择的下述5个不同民间礼仪活动，特别是以丧葬祭祀以及正月十五这一每年最大的节庆活动作为田野重点考察和描述的对象。正是缘于它们是当今鼓吹乐参与表演繁盛的民间礼仪和官方活动的代表性事象，加之一个庙会的随机调查，可基本表现当今鲁西南地区民间礼仪中鼓吹乐的活动概貌。

一、刘庄葬礼中的鼓吹乐班

丧葬仪式是鲁西南人民人生礼仪中的代表礼仪之一。当地的人过世后，一般要举办两次隆重的丧葬仪式。刚去世时，是“发丧”仪式；而去世3年后，还要大办

---

① 山东省地方史志编纂委员会：《山东省志·民俗志》，山东人民出版社，1996，第464页。

② 山曼、李万鹏、姜文华、叶涛、王殿基：《山东民俗》，《山东友谊书社》，1988，第433页。

③ 韩广浩：《菏泽文化大观》，山东友谊出版社，2002，第303页。

④ 山曼、李万鹏、姜文华、叶涛、王殿基：《山东民俗》，山东友谊书社，1988，第677页。

⑤ 把攥子，由哨片、芯子特制而成。演奏时一手舞无握拿，用嘴吹走哨片，配合手指握闷的变化，发出各种音色变化(见《菏泽地区文化志》167页)。

⑥ 山曼、李万鹏、姜文华、叶涛、王殿基：《山东民俗》，山东友谊书社，1988，第677页。

⑦ 锡杆铜碗，形制与一般唢呐相似，音质明亮纯净，是地方剧种大弦子戏的主要伴奏乐器。

⑧ 山东省文化厅史志办公室、菏泽地区文化局史志办公室：《菏泽地区文化志》，山东文艺出版社，1987，第168页。

一次祭奠活动,名曰“过三周年”。虽然现在实行了火葬制度,但是民间仍然按照传统的习惯进行土葬,并举办隆重的传统葬礼仪式,丧事议程复杂繁琐,其中请上至少一个鼓吹乐班,有钱人家甚至聘雇几个鼓吹乐班前来对奏,以炫托排场,并且其仪式的每个议程中自始至终都要伴随着鼓吹乐而进行。

现在,丧葬仪式一般集中在一天完成。2004 年 2 月 19 日,笔者实地调查了位于菏泽市远郊的刘庄村民刘庆新的葬礼,其葬礼仪式完整而有秩序。祭祀场面主要分为“家祭”、“路祭”、“下葬”和“稳主”四阶段,其中,路祭一般要行大礼,其程序极为复杂,也是丧葬仪式的高潮阶段。请来的鼓吹乐班是菏泽丁庄唢呐鼓吹乐班,该乐班共有 5 人组成,班主是张玉芳,主吹唢呐,笔者在当地的联系人刘念思①因陪同采访,故临时担当笛子的演奏。乐队演奏中既有单唢呐乐队编制,也时常穿插为双唢呐演奏形式,主要是以坐场演奏为主。

班主张玉芳出身唢呐世家,其祖辈从清末就从事鼓吹了。当时在菏泽南城外就有一位唢呐高手叫张海,据说也是从父辈学习鼓吹的,接下来分别传承的就是桂字辈、新字辈、玉字辈,到现在已经传承到宝字辈。家族成员从技艺到品行,都受到人们的称赞。当地有一顺口溜说:“勾子井,望南看,张家的房子一大片,吹响器,弄大笛,个个都是了不的。”张氏鼓吹班最多时有 30 多人,有时一个月要分成七八个班去应酬民间婚丧诸事。过去.如遇大户、官方雇用,他们都全力以赴,在各鼓吹班的竞争中,他们是支“常胜军”。② 现为第四代传人的张玉芳以及他领班的唢呐班子也在当地远近闻名.其成员都是经常合作的乐手,有时遇大的活动还要外请人。③

表一 刘庄葬礼上演奏的菏泽丁庄唢呐鼓乐班成员一览表

姓名	性别	年龄(岁)	特长	备注
张玉芳	男	55	唢呐兼笙	班主
刘保刚	男	35	头笙	
张宝亮	男	36	二把笙	班主的侄子
刘存良	男	56	唢呐、板鼓	
张　安	男	16	镲、梆	

① 刘念思系笔者整个采访过程中负责联络各项礼仪事象和唢呐班的联系人。他目前是菏泽牡丹区文化馆的笛子演奏者,长期有跟班演奏的经验.对菏泽地区鼓吹班的情况非常熟悉,并作有笛吹的鼓吹乐曲若干首。

② 《中国民族民间器乐集成》全国编辑委员会、《中国民族民间器乐集成·山东卷》编辑委员会:《中国民族民间器乐集成·山东卷》,中国 ISBN 中心,1994,第 1886 页。

③ 笔者曾经于 2002 年 7 月 6 日在菏泽考察一个葬礼仪式及其鼓吹乐中,恰遇张玉芳唢呐班演奏,那时他带的班子有 5 到 6 人,演奏的曲目是【笛搅】、【六字开门】、【尺字开门】、咔戏【二夹弦】、【大平调】和【大笛搅】等。



照片1　张玉芳喷呐班演奏现场照（杨红拍摄）

二、“过三周年”祭奠仪式上的鼓吹乐班

在鲁西南地区，一般要在先人过世3年后，举办“过三周年”祭奠活动。届时亲友乡邻携带礼品前来参加，事主设宴待客。其中，鼓吹乐也是奠祭仪式中的重要参与内容。此次大型祭奠活动，在当地视为最后一次谢奠。[①] 笔者于2004年2月19日考察完刘庄的葬礼后，班主张玉芳告知，第二天正好有一家“过三周年”请他们演奏。笔者当即决定跟随他们前去参加，并考察这两个祭奠仪式的异同，旨在调查鼓吹乐班在其中的演奏曲目和程序上的差异等。2004年2月20日早6点，笔者到达位于菏泽市城里的事主家[②]，其过世的儿子因为生前是一位农民企业家，极为担忧此事的社会影响，故东家对采访持坚决反对意见，不仅不予配合，还不准拍摄、照相和录音。笔者只好就仪式的大概情况以及鼓吹乐的演奏曲目和形式进行一般采访和调查。

表二　“过三周年”祭奠活动上演奏的张玉芳鼓乐班成员一览表：

姓名	性别	年龄（岁）	特长	备注
张玉芳	男	55	唢呐兼笙	班主
刘保刚	男	35	头笙	
张宝亮	男	36	二把笙	班主的侄子
刘念思	男	56	笛子	笔者的联系人
张　安	男	16	镲、梆	

① 即最后祭奠过世亲人，并答谢亲友宾客的祭祀活动。

② 因事主不同意采访，故这里的事主是以无名氏写作。

“过三周年”的基本程序分为三阶段:请灵、院祭和送灵。鼓吹乐随着所有的事项而演奏,常常行进吹奏【尺字开门】、【老梆台】等曲目。

在“过三周年”祭奠活动中,张玉芳唢呐班的成员又临时雇用了两个人加盟,这在菏泽鼓吹班中是最常见的现象。用张玉芳的话来讲,就是互相帮忙。

三、五霸岗“二月二庙会”上的鼓吹乐班

民间庙会是乡村人们重要的群体活动。菏泽地区乡间历来就有“赶庙会”、“逛庙会”的习俗,其商业贸易主要也是在集市庙会上进行。“庙会原为祭祀寺庙神佛而举行的集会,地址一般设在寺庙所在地或附近的地方,会间往往还要唱大戏,后来渐渐有商贩加人,形成了祭神、游乐、交易‘三合一’的形式。”①庙会上的贸易大致有物资交易、饮食与玩具市场和各类民间艺人的表演营业三类。② 东明乡陆圈镇五霸岗村“二月二庙会”则是在新的社会环境下的一个综合性的庙会缩影。

鲁西南民俗中,在正月还有一节日,名日“围仓”,也叫“填仓”,即人们用草灰在地上画成圆形,在中央放上一点谷物,喻为储存粮食的囤,有农民预祝当年粮食丰收之意。民国十八年石印本《单县志》云:“二月二早晨,用青灰围仓,埋谷其中,越数日出之,视其萌以占谷类丰歉。”③《菏泽地区志》载:“二月二,俗谓‘龙抬头’、‘龙头节’,意指从即日起有雷声,春雨将临,适宜耕种。头天晚上,将石磨上启撑起,叫作‘龙抬头’。二月初一晚,家家户户用草木灰在场院和庭院里围成大小三个圆圈,中间埋少许杂粮,俗称‘打灰囤’、‘围仓’,有粮食满仓预祝丰收之意。故有‘二月二,龙抬头,大囤尖,小囤流’之谚。此俗仍存。”④二月二与惊蛰有关,意思为百虫开始活动,以“龙抬头”为代表。这日限定妇女不做针线活,以免绣花针刺伤了龙眼,有一诗日:“青灰撒来作粮仓,祈求来年多钱粮。闺中女人自懒散,却说龙眼怕针伤。”⑤五霸岗二月二庙会恰好以传统的二月二节日为庙会日期,结合民间庙会活动,从而呈现出一个将民间信仰与传统庙会合二为一的综合性节日特色。

2004 年 2 月 20 日中午 12 点,笔者乘车从菏泽市赶到五霸岗村,下午 2 点多到达后,发现村里早已笼罩在一片鼓吹乐声中,只见唯一的村中大街两旁,各种摊棚已经布满相连,商品琳琅满目。交易的项目有粮油、农副土特产品、服装、食品以及手工业生活消费品等。然而,细心观察,发现逛商摊的人较为稀少,但在街头一个空旷的已经搭好的鼓吹乐台棚下,人们却熙熙攘攘、黑压压站满一片。人们正在

---

① 山曼、李万鹏、姜文华、叶涛、王殿基:《山东民俗》,山东友谊书社,1988,第 767 页。

② 同上。

③ 丁世良、赵放:《中国地方志民俗资料汇编·华东卷(上)》,书目文献出版社,1992,第 303 页。

④ 山曼、李万鹏、姜文华、叶涛、王殿基:《山东民俗》,山东友谊书社,1988,第 778 页。

⑤ 韩广洁:《菏泽文化大观》,山东友谊出版社,2002,第 311 页。

欣赏台上的鼓吹乐演奏。

五霸岗欢庆会请来的是一个唢呐演唱班，平均年龄都在20到30多岁之间，成员比较年轻化。乐队中还时常加弹电子琴伴奏。其中年轻的女孩子唱的都是时下流行的歌曲，演唱时均由唢呐带领鼓吹乐队伴奏。

唢呐主吹刘记峰，系刘庄葬礼上张玉芳鼓吹班中唢呐手刘存良的儿子，他演奏的传统乐曲十分娴熟，风格掌握得也很地道。他自小随父学习唢呐，会演奏许多曲目，现经常在外挑班接活，更多的是被他班所主请。这次就是被请来担任主吹唢呐的。

表三　五霸岗唢呐演唱班成员一览表

姓名	性别	年龄(岁)	特长	备注
吕　陵	男	26	唢呐	班主
刘记峰	男	35	唢呐(主吹)	刘存良的儿子
刘记东	男	27	笙1	
段俊昌	男	22	笙2	
刘洋群	男	36	二胡	
刘　芳	女	22	梆、镲	
刘　萍	女	20	镲、电子琴兼演唱	



照片2　庙会唢呐班演奏场景之一(杨红拍摄)

四、菏泽正月十五元宵节上的鼓吹乐班

元宵节是汉族的重要节日。在菏泽地区，元宵节的活动是观赏灯火，又称“灯

节”。梁山、郓城一些地方则称正月十五为“小年”。① 其热闹之盛，成为春节后的最高峰。在灯节的日子里，家家燃放鞭炮，中午摆供祭神吃花糕，各种民间杂耍竞相演出，如高跷、旱船、狮子、龙灯、武术，户户挂彩灯，村村放焰火。鼓吹乐是参与其中而重要的民间艺术形式。据《菏泽市志》载：“春节活动期间开展的如狮子舞、闹龙灯、划旱船等，也都有鼓吹乐伴奏。”②

据《菏泽地区志》记载：元宵节“早上放鞭炮吃饺子，中午敬神祭祖，入夜，家家户户都要挂灯笼、点蜡烛，并燃放烟花。菏泽、曹县、单县等城内举办盛大灯会的习俗由来已久，花样繁多，夜幕降临，满城灯火齐放异彩。有些城镇的机关、团体、商业部门，举行灯赛，并组织民间游艺活动，如猜字谜、舞狮、高跷、花船等。”③菏泽“解放前城内平正街从南至北，高搭灯棚，满挂丰富多彩、各式各样的彩灯，十四、十五、十六连续三夜，通宵不熄，观灯者如流，四乡来城观灯者也络绎不绝。解放后，人们仍重视元宵节。近年来，菏泽市政府很重视灯会这项群众艺术的复兴和发展，尤其自 1984 年以来，每逢正月十五就在东方红大街举办大规模灯会、放焰火，人山人海，盛况空前。”④

2005 年 2 月 22 日(正月十四)，笔者带助手王建伟来到菏泽，调查菏泽市元宵节日的庆典活动。

元宵节过去的庆典活动都是由民间组织。近年来，由于政府部门把这一传统佳节列为本地一次盛大集会，逐渐由国家政府来统一组织管理，并举行大型游行和焰火燃放，共同庆祝这一民间盛典。这次庆典由市文化局和市艺术馆联手组织。整个庆典活动共分路游、广场表演以及夜晚灯会展示三大阶段。由政府主办的元宵节庆典活动，主要体现在大型的民间艺术游行以及晚上的大型灯展焰火燃放活动。在白天的游行活动中，由集合、路游到圆场综合表演，鼓吹乐自始至终担任重要的作用。政府部门的直接操作，亦显示了国家对民间风俗活动兴盛的决定力量。

三路游行队伍共请了三个唢呐班子，分别在各处伴随演奏。笔者随西路和东路的游行队伍进行了现场考察。东边总集合地点是位于市中心的天香公园，这是游行队伍最集中的一路，元宵节主要聘请的唢呐班子也是在这一地点引领于整个队伍前面行进演奏。乐队有 4 人组成，即唢呐(杜春生)、笙(杜庆生、马家顺)和镲(陈圆芝，女)。他们面对游行队伍吹奏【抬花轿】。最后基地设置在青菏泉啤酒广场，各路队伍均全部集合在此，进行圆场定点表演。广场四周里里外外围满观众，鼓吹乐班已经在广场正面，即观众群的前面放置好一张桌子，进行坐场站立演奏。

① 山曼、李万鹏、姜文华、叶涛、王殿基:《山东民俗》，山东友谊书社，1988，第 777 页。

② 山东省菏泽市史志编纂委员会:《菏泽市志》，齐鲁书社，1993，第 516 页。

③ 山曼、李万鹏、姜文华、叶涛、王殿基:《山东民俗》，山东友谊书社，1988，第 717 页。

④ 山东省菏泽市史志编纂委员会:《菏泽市志》，齐鲁书社，1993，第 651 页。

该鼓吹乐班是“山东老年艺术唢呐队”,班主马登友,主吹唢呐。乐班共有 6 人组成,其中就由 4 人吹奏唢呐,一个笙,一个镲和铜板。

他们对外称呼为“山东老年艺术唢呐队”,但实际乐手的实际年龄好像与其名称不太般配。有些乐手很年轻,可能是外请临时加盟。

表四　菏泽正月元宵节唢呐班成员一览表

姓名	性别	年龄(岁)	特长	备注
马登友	男	46	唢呐	班主,菏泽牡丹办事处肖楼村人
马冬梅	女	19	唢呐	
杜庆生	男	42	笙	
杜春生	男	32	唢呐	
马家顺	男	17	唢呐	
陈圆芝	女	35	镲、梆	



照片 3　广场鼓吹班演奏场景之一(杨红拍摄)

五、马氏家族祭祖仪式上的鼓吹乐班

鲁西南民间祭祀活动十分盛行。受孔子礼教的影响,这里保存着完整而传统的民间祭祀仪式。其中,“尚鬼信巫”是其民间信仰的一个重要方面。菏泽地区旧时祭神之俗颇为盛行,由民间的“祭火神”、民祭、祈雨等到官办的“大祭”(清朝、民国、日伪时期盛行一时)中的春祭文圣孔子、秋祭武圣关羽(一说岳飞)①,都强烈地

① 山东省菏泽市史志编纂委员会:《菏泽市志》,齐鲁书社,1993,第 655—656 页。

表现出民间礼仪的特色。其中，民祭就是指民间祭祖，或称祭坟，这一尊老爱幼的传统至今仍然活跃在民间群众的日常生活中。

在鲁西南，每一个村的大家族都定期举办祭奠祖先的活动。在祭祖活动中，其仪式的程序繁杂而有规模。这种祭祖仪式，时间大多从3天到5天不等。常常一年一小祭，五年一大祭。2005年2月，笔者恰好碰上安陵集村的五年大型祭祖活动。笔者于2005年2月24日，即正月十六下午5时赶去考察。

位于菏泽市西南方向的大黄集乡安陵集村的马氏家族祭祖活动，即自每年的腊月三十，从坟上把祖先请回来过年，正月十六再送走。因此，每年的阴历正月十六是隆重送走祖先的日子。这一天，同族、同姓、同支本村及外村周边族人，每家来一代，也就是说每一支族系派一个代表来参加一年一度的祭祖先慈后人活动，形成这里的传统，即不忘族人，教育后人，孝顺父母，尊敬老人，又使同族老少父们欢聚一堂，团结和睦，庆贺丰收。外村同姓、同族人，要在16日上午来到本村，到专门的组委会报到，组织人员由本村德高望重的人组成，其中有辈分高的人和村长、支部书记共同等。领导小组设活动总负责人及大会执事两人专门负责，下设保卫组、礼仪组、接待组、财务组及后勤组。

马氏家族祭祖活动由于规模大，请来了3个唢呐班子，本村一个，还有一个是大马庄所带来的班子作为上礼，另一个是外请。第一个班子是曹县魏湾村唢呐队，共有9人。其中2个为唱戏演员。其中，陈艳军虽然是近邻的河南籍，但长期和班主王军合作，活动大多都在菏泽地区。

表五　曹县魏湾村唢呐队(第一个鼓吹班)

姓名	性别	年龄(岁)	特长	备注
王军	男	42	唢呐	班主，曹县魏湾村人
陈艳军	男	38	唢呐	擅长咔戏，河南省民权林七村人
王复军	男	36	头笙	曹县魏湾村人
王洪德	男	39	二把笙	曹县魏湾村人
李邵亮	男	42	唢呐	演唱兼主持人
张　玉	女	35	镲、梆	
张　雁	女	25	唢呐	
李玉霞	女	26	唢呐	

第二个班子为菏泽市黄岗镇卢集村唢呐队，由12人组成。除了班主外，成员极其年轻化，以班主和女儿组成的主要竞技势力，使得该班带有强烈的家庭色彩。

表六　菏泽市黄岗镇卢集村唢呐队(第二个鼓吹班)

姓名	性别	年鹅(岁)	特长	备注
朱串文	男	45	唢呐	班主
朱传华	男	40	头把笙	
高海彬	男	38	二把笙	
朱洪娜	女	22	唢呐	班主的大女儿,兼歌唱
郭建妹	女	20	唱歌跳舞	
郭　建	男	39	笙	
朱洪唤	女	20	电子琴	班主的二女儿

第三个班子是菏泽安陵集唢呐队,为本村的唢呐队,班主叫马保成(唢呐),乐队由清一色的男鼓手组成,其中有3支唢呐和4个笙,其班子人员最多,是气势较大的一个鼓吹班子。

表七　菏泽安陵集唢呐队成员一览表(第三个鼓吹班)

姓名	性别	年麟(岁)	特长	备注
马保成	男	44	唢呐	班主,本村人
马殿坤	男	44	唢呐	菏泽吴店村
马国强	男	31	一笙	二郎庙村
宗留生	男	35	二笙	本村人
马国杰	男	32	笙	本村人
马殿立	男	36	笙	本村人
伊侠山	男	38	唢呐	兼主持人
张远生	男	42	演唱兼镲	本村人
马国胜	男	36	梆、镲	本村人

鼓吹班在参与各项礼仪活动中、虽然其班主的影响很重要,但所获得的报酬基本上大致相同。小型的一次活动大都在200元到300元之间,大型活动则在500元到600元不等。张玉芳唢呐班在葬礼和“过三年”活动中所获得的报酬是各300元。在五霸岗庙会上的唢呐班是200元左右。在元宵节上的唢呐队所得为500元,而马氏家族祭祖活动由于规模大,其中三个唢呐班由于演奏时间长,还要竞技比赛,则分别在600元左右。然而,除了现金外,东家还要提供鼓吹班的吃饭和茶水,另加烟和酒。如参与马氏家族祭祖的三个班子均被分到两条烟及两瓶酒,这样加现金报酬一起大约在1000元左右。对唢呐班来说是一次很可观的收入。

二、民间礼仪中的鼓吹乐曲

鲁西南鼓吹乐的传统曲目大致分为三大类：一为元、明、清以来历代传承下来的俗曲小令，包括一些戏曲曲牌和由民歌小调演化而来的乐曲，如【朝天子】、【山坡羊】、【将军令】等；二是流行于当地、最能表现其演奏风格，并能充分发挥艺人演奏技巧的乐曲，如在曲牌【开门】基础上形成的诸变体，有【五字开门】、【六字开门】、【上字开门】、【凡字开门】等，在曲牌【抬花轿】基础上形成的变体乐曲，有【百鸟朝凤】、【拜花堂】、【大笛二板】、【大笛搅】等；三是咔戏曲目，经常演奏的乐曲主要是地方戏的曲牌和唱腔，如山东梆子、山东柳子戏、二夹弦、大弦子戏、枣梆、大平调和四平调等。

在《中国民族民间器乐集成・山东卷》（以下简称"集成"）中，共收入了鲁西南鼓吹乐曲62首，其中表明用于婚事喜庆场面的乐曲有【抬花轿】等；用于婚丧喜庆场面的有【六字开门】、【青羊】（坐场）、张氏鼓吹班演奏的【凡字开门】、【中飞】（坐场）、【塌山坡羊】等；用于婚丧"坐场"的有【锁南枝】、【驻马听】、【海丽花】、【腊花梅】（大弦子戏曲牌）、【高黄莺】（大弦子戏曲牌）、【傍妆台】、【大青羊】、【越调黄莺】、【花香蜂舞】（柳子戏曲牌一江风）等；单用于喜庆场面的有【花鼓】（旋律来源于流行于鲁西南的花鼓）、【二夹弦】（旋律来源于鲁西南的地方戏二夹弦）、【高调】（源于鲁西南地方戏高调）【山东梆子】、【小金蝉】（两唢呐对奏）、【双金杯】（对大笛）、【二人谈】、【斗鹌鹑】、【四合四】等；用于丧事的有【鹁鸽鹞子】、【山坡羊】、【二板抱亡牌】、【扬州开门】、【傍妆台】、【花香蜂舞】、【双金舞】等①。

笔者所调查的民间礼仪活动，是5个不同性质的仪式，其中，鼓吹乐演奏的曲目各不相同，具有各自不同的用乐特点。在葬礼仪式中，鼓吹乐在特定的场合下演奏曲目较为固定，如迎客演奏【六字开门】和咔戏为主，家祭场合只奏【尺字开门】，路祭和下葬吹奏【老梆台】等，稳主全部演奏咔戏；"过三周年仪式"的迎客场合演奏的是咔戏加演唱（豫剧）；庙会场合则演奏【开门】系列（最易发挥演奏技艺）和咔戏，表现出传统乐曲与演唱流行歌曲相结合的综合用乐特点；元宵节上，路游时行进演奏【抬花轿】、【拉呱】等富有特色而欢快的乐曲，圆场演奏以【大笛搅】、【喜庆】以及改编的乐曲为代表；在马氏家族祭祖仪式上，三支唢呐乐队以【大笛搅】、【开门】系列、咔戏以及流行歌曲展开竞技比赛，但在行礼跪拜场合中则只吹【六字开门】等。仪式场合及其用乐曲目统计如下：

在上述5项礼仪活动中，鼓吹班演奏的曲目大致分为三类：一为传统乐曲，以【六

① 《中国民族民间器乐集成》全国编辑委员会、《中国民族民间器乐集成・山东卷》编辑委员会：《中国民族民间器乐集成・山东卷》，中国ISBN中心，1994，第37—404页。

字开门】、【开门】、【尺字开门】、【大笛搅】、【抬花轿】等为代表，演奏场合多。二是咔戏，是鼓吹班演奏曲目的重要组成部分，几乎每一个乐班都要在重要场合中演奏自己拿手的咔戏，咔戏在仪式用乐曲目中占据数量最大，这部分乐曲以传统地方戏曲为主，除了豫剧是咔吹的重要剧种外，还常演奏鲁西南地方戏曲如大平调、大弦子戏、二夹弦、枣梆等其中的唱腔和曲牌，地方特色浓郁，演奏时间长，产生的音响气势大，讲究各种技巧的组合，深受群众的喜爱。三是流行音乐，以流行歌曲为代表，常演唱(鼓吹乐伴奏)演奏于庙会节日以及大型祭祖活动中，以增加竞技欢腾的场面，更具有时代的象征，表现了鼓吹乐为适应新的社会环境而产生的变迁和发展。

鼓吹乐在实际运用场合中的演奏曲目在保持传统习俗的基础上，也是在不断地发生变化。"过三周年"仪式上演奏的形式和曲目与"发丧"时不完全相同。当地研究鼓吹乐的学者牛立新曾经这样描述道："'发丧'时多用双唢呐或笙笛演奏，乐曲多悲沉、凄凉，以表示沉痛的情绪。'过三周年'时，则多用单唢呐演奏，配以笙、笛，演奏较为热烈，如【风搅雪】、【开门】等，以示纪念。二者也有共同点，就是在行大礼过程中，演奏形式基本一样，只是在曲目上有所不同。"①笔者在这两个个案比较中，看出其乐队演奏形式基本保持了上述所说的乐队演奏组合，但是曲目却变化很大，与《集成》上罗列的使用于该场合的曲目也有很大不同，葬礼和"过三周年"除了行大礼要遵循在一定区域范围内使用传统用乐上常见的曲目程序外，其坐场还演奏了大量的咔戏曲目，甚至以咔戏结束整个活动，以烘托该事象活动的隆重、规模及其完整。

表八　礼仪场合及其演奏曲目统计一览表：

仪式类别	鼓吹班	曲目
刘庄葬礼	张玉芳唢呐班	迎客：【六字开门】、【开门】；咔戏：《四平调》、《豫剧》、《大平调》；家祭行礼：【尺字开门】；路祭：老梆子：【上字开门】、【老梆台】、【乙字开门】、【快梆台】、【二夹弦】；下葬：【上字快梆台】；稳主：咔戏：《枣梆》、《豫剧》、《朝阳沟》、《打金枝》、《二夹弦》、《枣梆》
"过三周年"祭奠仪式	张玉芳唢呐班	迎客：咔戏"把攥子"演奏：《豫剧》(慢板—咔腔—流水—二八—流水—栽板)、【六字开门】等，演唱豫剧【二八板】等
五霸岗二月二庙会	五霸岗唢呐演唱班	流行歌曲：《回故乡》、《小草》；男女对唱：流行欣曲《天不刮风天不下雨天上有太阳》、《路边的野花不要摘》、《正月过后是新春》，传统曲目【六字开门】、【尺字开门】、【大笛搅】、【抬花轿】；咔戏：《豫剧》

① 牛立新：《山东鼓吹乐及其在民间风俗仪式中的作用》，载《中国音乐》，2003年第3期，第86页。

（续表）

仪式类别	鼓吹班	曲目
菏泽正月元宵节	山东老年艺术喷呐队	路游:【抬花轿】、【喜庆】、【拉呱】;圃场表演:【开场曲】、【婚礼曲】、【喜庆】(改编新曲子)、【大笛搅】、【抬花轿】
马氏家族祭祖仪式	曹县魏沟村喷呐队	咔戏:【大弦子戏】、【七平子罢官】;传统乐曲:【开门】、【大笛搅】;改编乐曲、流行歌:《十不亲》;喷呐对吹流行歌曲:《说句心里话》、演唱豫剧《包青天》、流行歌《梅兰梅兰我爱你》;竞技比赛:咔戏豫剧《朝阳沟》选段、《大平调》选段、传统乐曲【抬花轿】(用鼻子吹奏);祭祀行大礼:【六字开门】;送灵:【尾声】;竞技对吹:流行歌曲《真的好想你》、《涛声依旧》、《青藏高原》、《好汉歌》、《妹妹你大胆地往前走》
	黄岗镇卢集村喷呐队	【小开门】、咔戏豫剧【包青天】、竞技比赛:流行乐曲【粉红色的回忆】、咔戏:《大平调》【三传令】
	安陵集喷呐队	流行歌曲《高天上流云》、传统乐曲《六字开门》、咔戏《枣梆》、演唱豫剧《七品芝麻官》"恨上来骂法海";祭祀行大礼:【六字开门】、【大青羊】;竞技对吹:【大笛搅】

三、民间礼仪中的鼓吹乐分析

鼓吹乐随着时代的变迁,其民间传承始终存在一个"固守与演变"之间的关系。"文化传统的演变,实质上是其本身组成结构之固定与非固定因素的相生相胜关系之运作过程。'定一活'两极变量指的是固定和非固定的因素,它作为我们研究仪式音乐的基础思维方法。"①鼓吹乐在其生存中实际具有两种变量的存在,一是鼓吹乐本体发生的变化,一是在实际场合中运用的不固定因素。

每一个喷呐班子在不同的演出场合下演奏的曲目不同,同一个鼓手就是演奏相同的曲目,但每一次演奏的长度和技艺也不尽相同。这说明了传统乐曲在实际演奏中经常处于不断的变化之中,同一首曲子,不同的鼓手在不同的场合下演奏也会有不同的个人解释,这是民间艺人普遍存在的个性体现,将传统的曲目加入了自己的理解,因此才具有即兴性和炫技性。这是笔者在田野考察过程中,经常遇到的一个面似困惑的问题。比如说,鼓手说他将演奏一首【六字开门】,对于我这个局外

① 曹本冶:《仪式音乐研究的理论定位及方法》,载《中国音乐研究在新世纪的定位国际学术研讨会论文集》,人民音乐出版社,2002,第279—280页。

人来说，听起来好像与上次纪录的【六字开门】是不同的曲子，而班内的局内人却异口同声地说这依然是一首乐曲。这就是民间鼓吹乐所说的“一曲多变”现象。首先是口传心授的传艺方式，决定了艺人们的传承靠的是一种口传谱，甚至就是“啷当韵”，这是乐曲的基本形态。在实际演奏中，靠的就是鼓手的即兴演奏。这就叫做万变不离其宗。而【开门】和【抬花轿】系列最能说明这个问题。这两个系列的曲子都有众多的变体，乐曲均由两大部分组成，一为正曲，二都有“穗子”部分，俗称“挂穗”，这是鲁西南鼓吹乐普遍而又富有特色的手法之一。这部分靠的就是鼓手的即兴性演奏，也是最能反映个人演奏风格的重要段落。其中运用了大量的民间变奏手法，如重复变化衍展、板眼变奏伸缩以及移调指法变奏等。穗子的节奏自由，快速紧凑，连绵式的长句与快板式的短句交替穿插，没有严格的程序约束，富有即兴性，体现出鼓吹乐的风格内质。

【抬花轿】是鲁西南鼓吹乐中很有代表性的曲牌母体之一，【大笛绞】是【抬花轿】的主要变体之一，可以说大笛绞只是包含着一种编曲手法而已，其“绞”字意指将众多曲子因素绞在一起。笔者通过记谱和分析此曲，旨在探讨鲁西南鼓吹乐如何体现“一曲多变”的乐曲发展原则；其次，表演者和即兴演奏是鲁西南鼓吹乐中很重要的要素，在每一次具体的音乐实践中往往都不一样。通过记谱，分析与国内公开出版的同一个演奏家演奏的同一首乐曲的相异程度，从中探析表演者和即兴在不同演奏场合下的变异；最后，关注鲁西南鼓吹乐重要的乐曲发展手法“穗子”这一乐种专用术语在乐曲中的具体使用和其重要的地位，它是如何体现鲁西南鼓吹乐的风格特质。

笔者曾经于2002年7月5日，在当地著名的民间唢呐演奏家王学光①的家里(唢呐学校)，现场录制了他吹奏的【大笛搅】及多首乐曲。其记录使用了鲁西南鼓吹乐常用的简谱记谱法，由于考虑到笙和梆子与唢呐演奏的紧密配合关系，故均综合记录下来，以探讨其整体表现风格。由于考虑到该曲有大量的“穗子”即兴，故记录该曲是在“Cool Edit Pro2.0.”软件支持下进行记谱。值得说明的是，该记谱只是主要框架记谱，很多很细微的音调装饰和演奏手法均没有完全详细记录。

【大笛绞】全曲由两部分组成，第一部分是“正曲”部分，均为【抬花轿】曲牌的各种变奏，第二部分是“穗子”部分，充分发挥了唢呐的各种演奏技巧，属于即兴发展段落。

第一部分：正曲中主要是【抬花轿】曲牌的各种变体，其变奏是在a、b、c三个基

① 当地民间艺人出身、又曾经在山东省歌舞剧院工作过的王学光，其祖传的唢呐技艺精湛，擅吹众多的传统曲子。其民间声望极高。笔者在2002年7月采访他时，看到由他开办的唢呐学校十分繁荣，生源广泛，学生们主要学习唢呐的演奏技术，一年要学习十几首曲子。王学光告知，这些曲子足以让学生们毕业后，到社会上参与民间各类礼仪活动。

本音调基础上进行的，具体分析如下（谱例略）：

a：第 1－12 小节，【抬花轿】曲牌的基本旋律，一板一眼，围绕着徵音，以上下大小三度为主，间插上行四度为辅的旋律进行，最后落在 D 徵，时间为 22 秒。

b：第 13－32 小节，音调上升大六度至高音区展开，以紧凑欢快的十六分音符的节奏与前面形成对比，最后仍然落在 D 徵，时间为 34 秒。

c：第 33－48 小节，音调同样上升大六度至高音区进行，但以两个闪板起的切分节奏式的乐句为主要变奏形式，最后落在 G 宫，时间为 23 秒。

b^1：第 49－72 小节，第一乐句将 b 开始的 4 板乐句简缩成 2 板形式，音调更为简洁，而后用“气顶音”等吹奏技巧再将乐句延伸为 4 板，接一个反复后，将原来 20 板的 b 扩展为 24 板，落 D 徵，而演奏时间未变，时间仍为 34 秒。

c^1：第 73－79 小节，节奏虽然仍为切分开始，但音调变奏改变较大，闪板式的旋律贯穿始终，落 G 宫，时间为 30 秒。

b^2：第 98－135 小节，该段变奏主要是在 114 小节处进行音调衍展，采用“变宫为角”的手法，结合 b 的音调进行变奏，这里由于宫调产生游移，加之弱吹，其音调与前面热情高亢相比，稍有柔美之感。最后落 D 徵，时间为 46 秒。

a^1：第 136－200 小节，时间为 28 秒，板眼变奏，由原来的一板一眼抽眼变化为有板无眼，情绪愈加高亢，为后面“穗子”高潮的到来做好准备。

b^3：第 201－281 小节，时间为 29 秒，将原来的一板一眼变为有板无眼的板眼变奏，后面与“穗子”紧接在一起。

第二部分：穗子，第 282—669 小节，D 徵，时间为 2 分 2 秒。

通过以上粗略的描述，可以发现，在正曲中，b 音调变奏较多，共展开三次变奏，且在第二次变奏中时间较长，音调变化亦很丰富。在快板中，实际上将 a 和 b 材料相结合变奏，一气呵成，为“穗子”的到来做好充分的铺垫。在“穗子”这一展开性的段落中，充分发挥了唢呐演奏的即兴性，在梆子有板无眼的快速击奏衬托下，唢呐充分运用气息的控制，以徵音为中心，不断地在 mi、re、la、do、si 音上变换游移，乐声极具动感。

内特尔（Bruno Nettl）曾将即兴视为表演过程中的音乐创作，它普遍存在于民间音乐中，如南亚（印度）、伊朗和爵士音乐中的即兴演奏。① 维德斯（Widdess）也谈到印度音乐中的表演和即兴问题，并且建立在局内的概念上。他认为记谱和分析中应包括表演者，它们紧密地联系在一个过程中，希望探索出表演实践的信息，特别是即兴方面。如印度古典音乐以 alap 的装饰音很多，散板节奏，要对表演者

---

① Nettle，Bruno with Russell，Melinds，eds. *In the course of performance：Studies in the world of Music Improvisation*，Chicago and London：The University of Chicago Press，1998.

的演奏进行多次比较，才能记出相对的散板。[1] 克瑞士(Qureshi)更是力图在对一特殊对象研究中产生一个模式，并且发展这个模式，去研究音乐。她关注音乐术语，注重表演背景的变化。[2] 然而，印度器乐的即兴与中国传统器乐的即兴有很大的不同。印度即兴是有规律可寻的，虽然有一定的自由度，但是，始终在一个有形的框架中进行变化，其中有相当程序化的东西。鲁西南鼓吹乐中的即兴却是非常自由的，没有严格的程序约束。即使同一位演奏者，在不同的表演背景中演奏也同样影响即兴的发挥，其结果亦不相同。笔者将这首由王学光演奏的【大笛绞】与【集成】选入的同样是王学光本人演奏的【大笛绞】谱例相比较，发现乐曲框架基本一致，但是很多细小的音调都不一样，尤其是"穗子"部分。笔者记录的穗子时间长度上比【集成】多将近90板，主要是骨干音的延长时间不同。如穗子一开始的就比【集成】长7板，【集成】接下来是一个过门，再加长音演奏，而笔者现场的录音此处没有过门，且一气呵成。这与具体演奏背景不同和表演者当时的演奏状态和即兴的发挥不无关系。这种同一个演奏家演奏的同一首乐曲的相异程度，可看出表演者和即兴在不同演奏场合下的变异。

穗子在鲁西南鼓吹乐中占据重要地位。它不仅是乐曲发展的高潮所在，而且更重要的是作为鲁西南鼓吹乐这一乐种的特有术语，有着极高的审美价值。它是演奏者高超演奏技巧的展示，同时，也是鲁西南鼓吹乐音乐文化的本质显现，在【大笛纹】全曲长为6分06秒时间里，穗子就占据三分之一的篇幅，并且通过不断的迂回展延，以"扯不断"的音乐张力，辉煌地结束全曲。这是乐曲的精华所在，代表了乐种浓郁的地方风格特色。

同样，穗子也是表演者和即兴紧密联系在一起的一个创作表演过程。不同的个体由于其演奏水平的限制，其穗子的即兴演奏差异较大。马氏家族祭祖仪式中，第一个鼓吹班的班主王军吹奏的【大笛搅】，时间用了6分钟，除了正曲外，其穗子也大约用了三分之一的时间，唢呐以即兴性演奏，旋律在大量环绕徵音基础上，分别在sol、mi、si、sol、mi、si、sol音上游移变化，中间夹杂着细碎的音型，伴随着多种演奏技巧，恰如民间称之的"扯不断"，可谓乐曲华彩之处。唢呐、笙和小镲紧密配合，唢呐主吹旋律，两只笙则前后衬托，以托腔为主，结合着与唢呐乐句的对应间插，小镲则担任板眼的击奏，极好地配合了乐曲的表现。这是一种高度即兴的合作表演形式，其穗子是其艺术灵魂的体现。

再如，同一首【尺字开门】，在刘庄葬礼上，张玉芳吹奏的音调平缓而又均匀，其

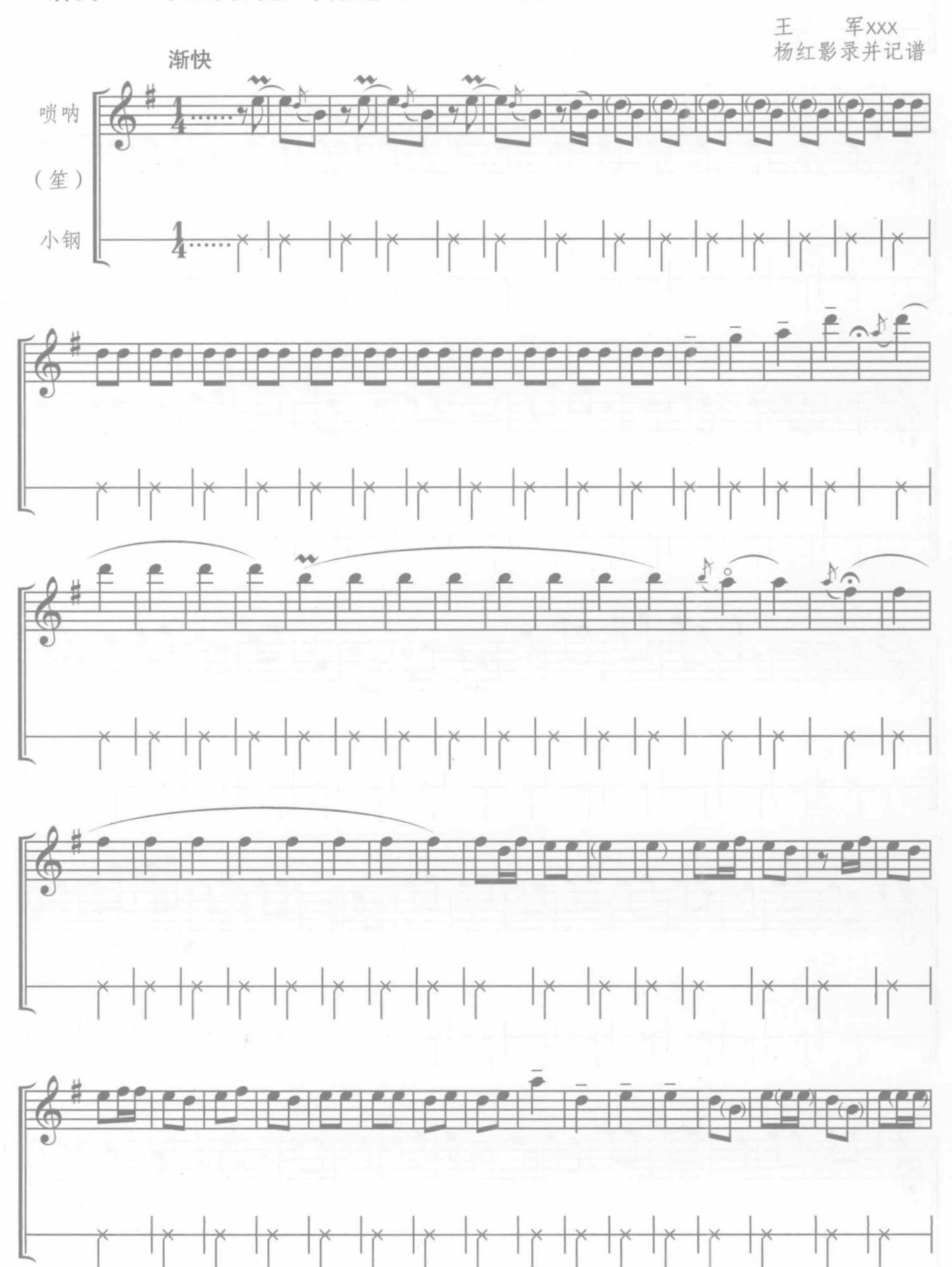
---

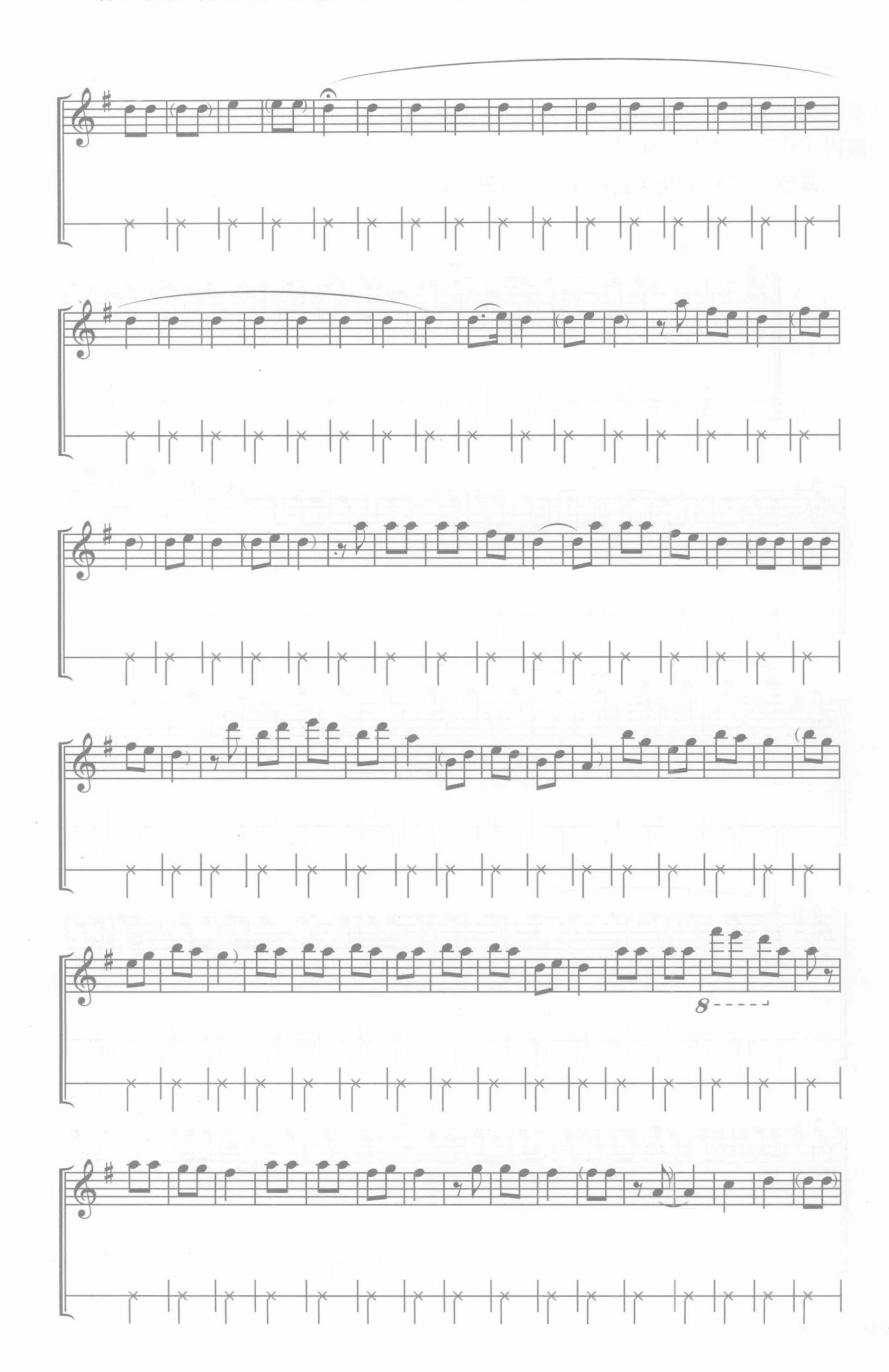
① Qureshi, Regula Burckhardt, *Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model For Musical Analysis*, *Ethnomusicology*, 1987, 31(1), pp. 56—86.

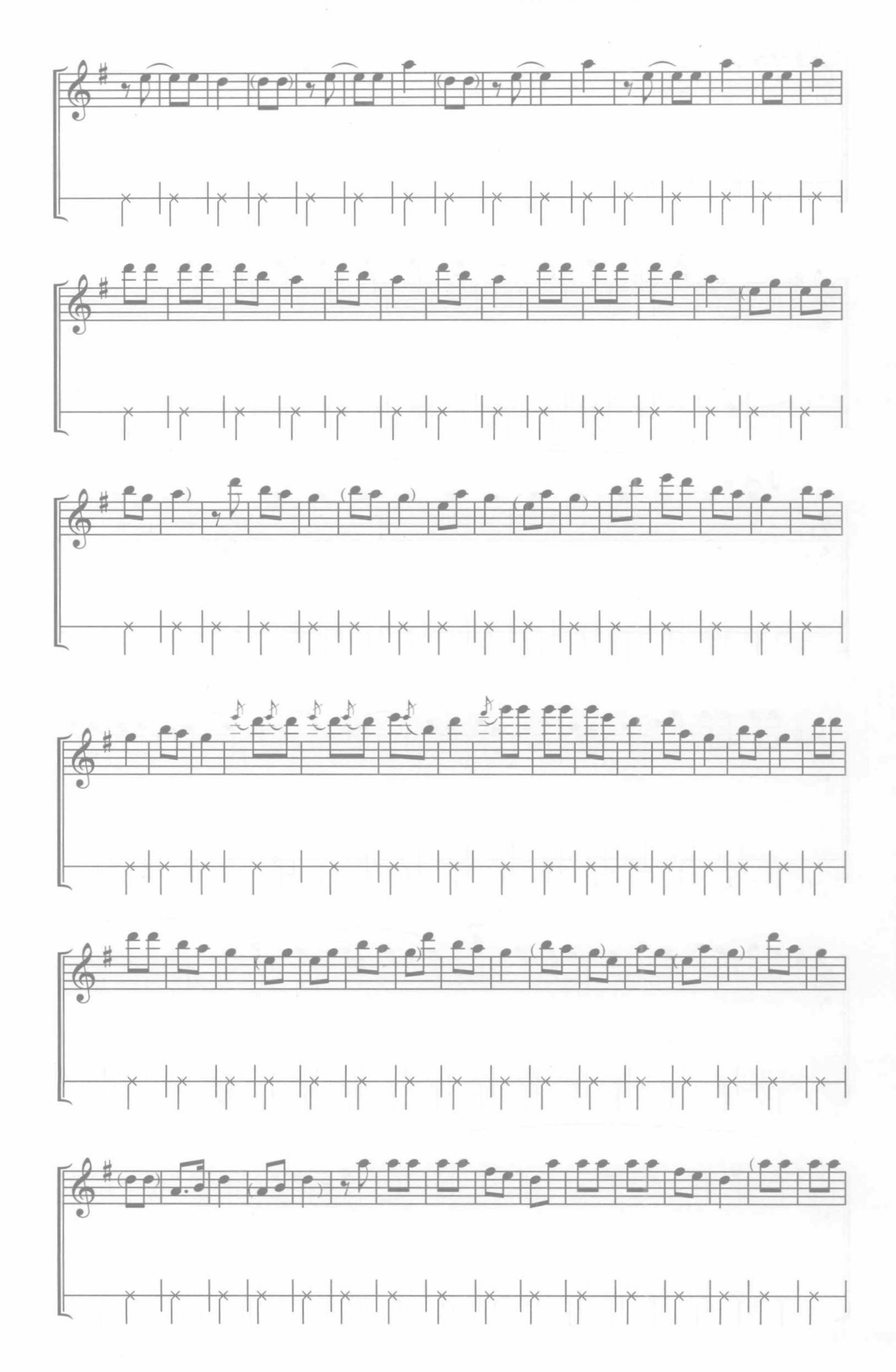
② Wiedder, Richard, *Involving the Performances in Transcription and Analysis: A Collaborative Approach to Dhrupad*, *Ethnomusicology*, 1994, 31(1), pp. 59—79.
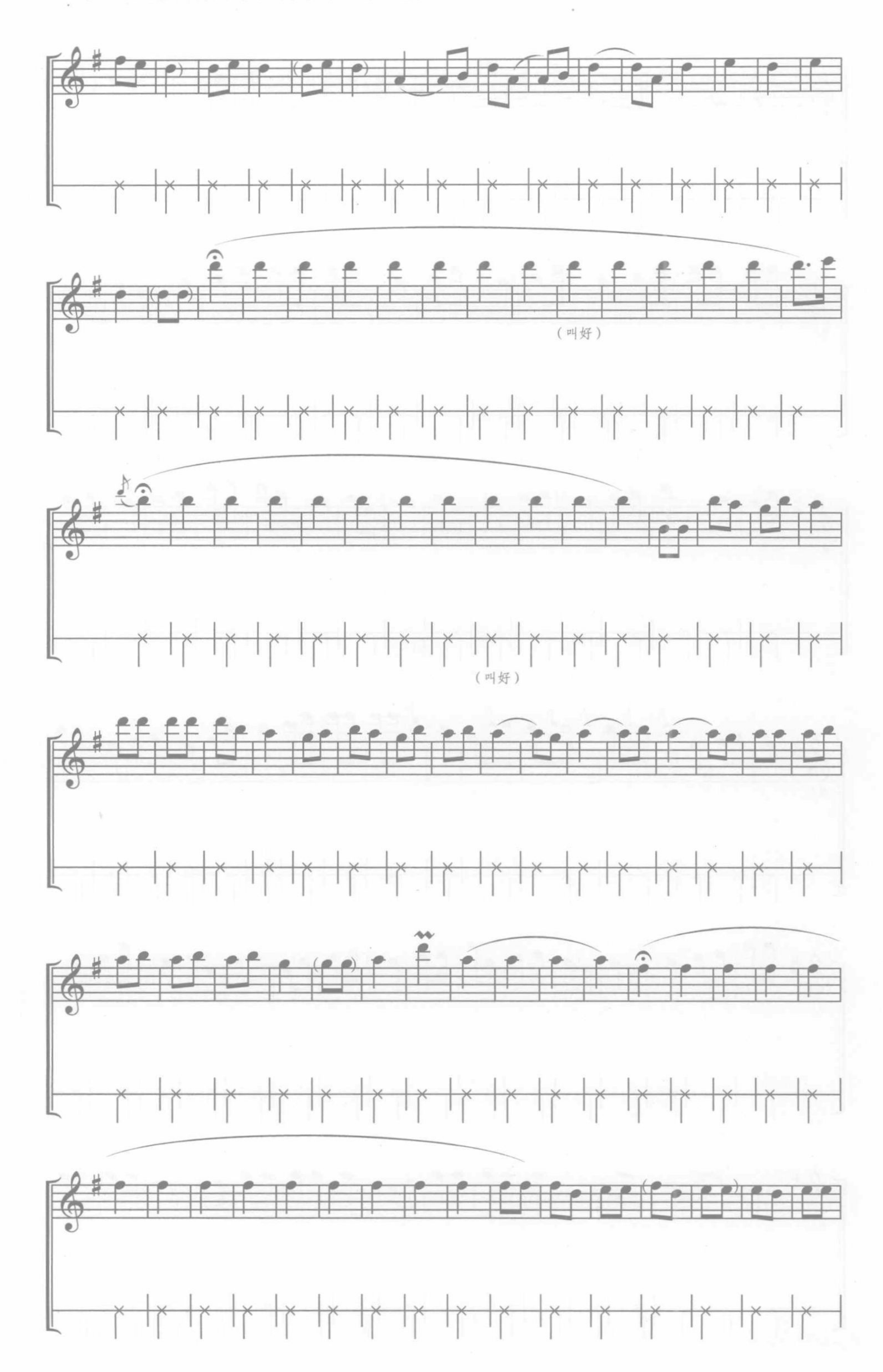
穗子部分省略而过，非常适合行大礼的节奏；而五霸岗庙会上，年轻鼓手刘记峰吹奏的却比葬礼上的同名曲子要欢快的多，速度较快，热烈奔放，其穗子的即兴演奏赢得了台下人群的不断喝彩声。

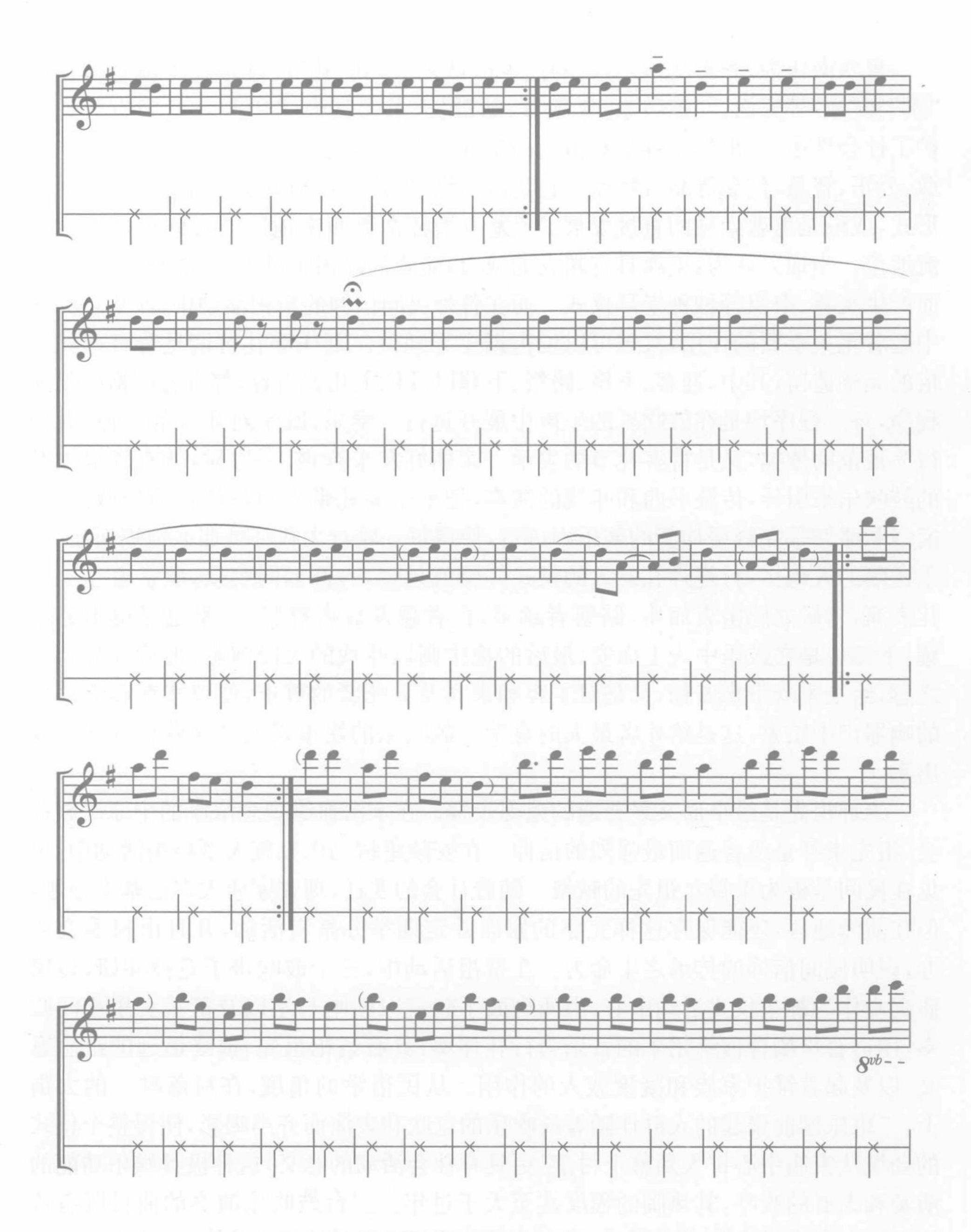
谱例 王军主奏的【大笛搅】“穗子”音乐片断




8




（叫好）
（叫好）



四、民间礼仪与鼓吹乐的互动关系

鼓吹乐与人们的社会生活密切而有广泛深厚的关系。在婚丧喜庆以及庙会祭祀等民间礼仪生活中，鼓吹乐是其中不可缺少的组成部分。可以说，鲁西南地区的民间礼仪离开鼓吹乐就无法展开，而鼓吹乐又依托其中而得到发展。

鲁西南作为“齐鲁礼乐之邦”的代表区域之一，其“礼”的基本精神就是体现在“孝”和“敬”等方面。“疏敬亲、卑敬尊、幼敬长，孝在其中。”[①]显然，这很有效地维护了社会秩序。“祖先崇拜是对祖先的鬼魂及其人格的崇拜。‘人格’在这里指勇敢、公正、智慧、仁慈等品行特点。它是血崇拜、生殖崇拜和鬼魂崇拜相结合的崇拜形式，或说是鬼魂崇拜的直接发展。”[②]鬼魂崇拜在鲁西南地区的民间信仰中占主流地位。当地人认为：鬼魂具有超人的威力，能施祸降福于世人，又能教育后代，从而产生丧葬、祭祖等种种崇拜仪式。而在各种民间信仰的祭祀活动中，鼓吹乐都从中起着至关重要的作用，甚至可以说占据主导地位。刘庄葬礼可谓是昔日葬礼习俗的完整遗留，其中，迎客、家祭、路祭、下葬以及稳主几大内容，都有着严格的仪式程序，每一程序均是在鼓吹乐的乐声中展开进行。奏乐，既是对死者的哀悼、人们行为规范的依据，又是待客礼节的表示。亲朋好友来奔丧，一进村，就有气势恢弘的鼓吹乐来引导，传统乐曲和咔戏的演奏，把整个葬礼带入神圣仪式的场域之中；家祭和路祭是在舒缓均衡的鼓乐中进行，使得每一轮行大礼都是那么规矩而庄严，来送殡的人越多，行跪拜礼的人的仪式体验就越强，人群如同观众，欣赏着这一文化表演，崇敬之感由衷而生，路祭者越多，亡者越发显得尊容，主家也显得十分荣耀；下葬也是在鼓乐中入土而安；最后的稳主则以咔戏的大段演奏，形成气势磅礴之感，给主家既带来安稳，又是对主客和来宾及其死者的尊重，使仪式在震天动地的响器声中结束，这是给死者最大的哀荣。鼓吹乐的娱鬼娱人之功效充分地表现出来。

崇拜祖先是最早而又最普遍的鬼魂崇拜。在宗法血缘观念浓厚的中原汉族社会，祖先崇拜是最普遍而最强烈的信仰。在安陵集村马氏家族大型祭祖活动中，可见在民间是极为重视对祖先的献祭。随着社会的变迁，现在家庙大多已基本绝迹，但在菏泽地区，还能保存这样完整的家庙并定期举办祭祖活动，并且由村委会主办，说明民间信仰的传承之生命力。在祭祖活动中，三个鼓吹班子竞技斗妍，以家庙祠堂作为神圣仪式活动中心，由两班鼓手轮流以唢呐与笙以及笛笙奏乐相间吹奏，用适合该场合传统用乐的音乐为行礼伴奏，具有祭祀祖先、慎终追远的纪念意义，以及起着维护家族和凝聚族人的作用。从民俗学的角度，在村落唯一的大街上，三班乐棚前聚起的人群伴随着鼓吹乐的竞吹和表演而齐声喝彩，使得整个仪式的场域从家庙中心扩大到整个村落，更具有社会活动的意义，这种极具娱乐功能的演奏和人群的欢呼，其热闹的程度甚至大于过年。三台鼓吹乐演奏的曲目既有传统乐曲和各类丰富的咔戏剧目，又有大量的流行歌曲的演唱和演奏，实为祭祖活唢呐喊助威。这种对祖先神灵的信仰，导致了每年都在一定的时间里举行专门的祭

① 王夫子：《殡葬文化学——死亡文化的全方位解读》，中国社会出版社，1998，第285页。

② 同上，第43页。

祀仪式,活跃其中的鼓吹乐作为愉悦神灵和参与的人们的使用功能性就愈加体现出来。这种祭祀的意义,首先就是现实的人借此获得心理上的满足,并以此强化心理的力量,也体现出当今社会生活中祭祖的文化意义。

民间庙会的实质亦是民间信仰,是一种群体性的祭祀活动。在五霸岗二月二庙会上,人们把心目中崇尚的神灵和传统农耕节日结合起来,以期达到敬神保佑,实现来年好收成的心理愿望。可见敬神是村落社会人们一种最普遍的信仰。请来鼓吹乐班搭棚演奏,台下就是身着各色鲜艳年服的男女老少,他们品着鼓吹乐的演奏,脸上绽放出喜悦的笑容。鼓吹乐的演奏名义是娱神,其实首先娱人,达到天人合一的境界。这对于偏僻山村的乡民们来说,将神与娱乐结合起来,其感召力极强。在这种场合中,鼓吹乐以传统曲目、流行歌曲演唱以及咔戏的演奏内容和形式,形成综合性的演出特征。鼓手们和着下面观众阵阵的喝彩声上下左右地起劲演奏,人们逛庙会的主要目的之一,就是来看鼓吹乐的表演,鼓吹乐带来庙会节日升腾的气氛,又具有新时代的气息。民间信仰活动引入了岁时节日般的民间文娱活动内容,加之民间商贸活动,使得神庙信仰更加具有世俗化特征。作为由一个村庄举办的庙会,它的参与者不仅是本村的家家户户,而且也吸引了周围许多村庄的信民加入到公共活动的空间中,体现的正是这种人人都能享受的庙会文化本色,从而充满象征的村落个性。



照片 4　五霸岗二月二庙会上的观众场景

岁时节日是农耕文化的周期标志。菏泽的正月闹元宵,是该地区过年活动中最为重要而热闹的时刻。春节重在礼,元宵节喜在乐,元宵灯节是从家族到社会群体意识的体现。元宵节上的鼓吹乐班,不仅以高亢的鼓吹乐声带领大型游行队伍

行进表演，还在传统圆场表演中起着烘托节日欢腾气氛的作用。鼓吹乐演奏以传统曲目为主，其中演奏的曲目没有咔戏形式，主要以短小精悍的乐曲为主，以适应大游行这一行进演奏的特点。它不仅显示了传统节日的文化底蕴，并且在其巨大的音响场域中，伴随着各类游艺活动的展开，成为元宵节活动中的主要支柱之一，并占有特殊的地位。它既是各类游艺社火表演的开场形式，又是整个元宵节活动的最后压场乐。

民间礼仪不是化石，而是人们现实生活的一部分，与社会密切相连。生存而又活跃其中的鼓吹乐，连同活动地点、场合、时间、人物等因素与民间礼仪活动中的仪式与行为，都构成了极有活力的互动因素。反过来，民间礼仪活动又提供了鼓吹乐在新时期的生存和发展前景，鼓吹乐班的市场竞争，使艺人们在全面掌握传统乐曲的同时，也要不断吸收新鲜养料，丰富演奏曲目，提高自己的演奏技艺，同时也使得该地区出现众多唢呐学校。新生代自小立志学习鼓吹乐，并不是抱着将来考学之目的，每一位孩子都想学成以后自己能挑班接活，融入社会生活中，由此推动了鼓吹乐的不断发展和壮大。鲁西南鼓吹乐不仅在民间生根开花，而且它以其鲜明的地方风韵和特色，也在中国传统音乐的艺林中独放异彩。

(原载《中国音乐》,2007 年第 1 期)

从安徽贵池傩仪式看音乐活动中的个人创造

孟凡玉

人类学是十分关注人的学问，它的研究中心是人与文化的关系问题。郭乃安先生说："音乐，作为一种人文现象，创造它的是人，享有它的也是人。音乐的意义、价值皆取决于人。因此，音乐学的研究，总离不开人的因素。"①"如果排除人的作用和影响而作孤立的研究，就不能充分地揭示音乐的本质。"②近年来，美国民族音乐学家蒂莫西·瑞斯（Timothy Rice）提出了一个"历史的建构、社会的维持、个人的创造和体验"的研究模式，认为民族音乐学应该研究"音乐形成的过程"（formative processes in music）③。从个人创造和体验角度的观察和研究成为该模式的一个重要视角。对于个人因素在该研究模式中的重要性，曾经有人打过一个有趣的比喻："若将此整个过程看作一个瓶子，'历史'、'社会'两层便为瓶身，'个体'层面即为瓶颈，是所有'瓶肚里的货'能够得以示人的唯一出口。"④

笔者认为，研究个人创造性在傩仪式音乐活动中的作用情况，就是研究傩仪式音乐的形成、传承、变异的内在规律。选择仪式音乐作为研究对象，是因为仪式音乐不仅是音乐中极为重要的种属类型，而且是程式性较强、较为稳定的音乐种类，研究仪式音乐的变迁规律，对其他种类音乐研究具有一定的参照意义。

---

① 郭乃安：《音乐学，请把目光投向人》，山东文艺出版社，1998，第1页。

② 同上，第2页。

③ Rice, Timothy. *Toward the Remodeling of Ethnomusicology*. *Ethnomusicology*, 1987, 31. 3, pp. 469－488.

④ 杨民康：《贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐研究》，宗教文化出版社，2003，第51页。

一、从文献资料看个人创造在傩乐活动中的作用

在文献中，我们可以发现许多把文化创造归功于个人的情况。例如：

> 伏羲列八节，神农立四时……秦始皇初置寒食，汉武帝始置三元，东方朔初置人日。①

这里记载着许多民俗活动的发明创造者。在音乐方面也有类似的情况，比如《吕氏春秋·古乐篇》就记载着五弦瑟是士达的创造，十二律吕是伶伦的创造，八风之音是飞龙的创造，二十三弦瑟是延的创造，《礼记·明堂位》也记载着"垂之和钟，叔之离磬，女娲之笙簧"，等等。这说明许多乐器、乐舞作品都是有"版权"的，夔、伶伦、士达等人就是原始时期的极富创造力的"音乐家"。

通常，人们对这些记载都持有一定的怀疑态度，笔者对此亦不敢深信不疑。但是，即使这些记载不一定准确，却不能否定它们肯定是有作者的这一基本事实。

每一件新生事物，都不是凭空产生的，必定是和某时某地的某个人联系在一起的，在某件东西最初出现的时候，谁是它的创造者和拥有者，当时一定是有知情人的，重大的发明则有可能很多人都是很清楚的，因而也会在人们的记忆中留下某些痕迹。这就是把许多文化创造归于个人的根本原因。不过，年代久远以后，记忆逐渐淡化，这些本来清楚的事实变得扑朔迷离。我们可以断言，任何文化事实，包括不能确认作者的所谓"集体创作"，无不凝聚着个人创造的智慧。

"治定制礼，功成作乐"，中国许多开国之君都有循古例创编新乐的事功。黄帝时的《云门》、尧帝时的《咸池》、舜帝时的《箫韶》、夏代的《大夏》、商代的《大濩》、周代的《大武》都是这类作品。虽然在原有的基础上损益改制之作大量存在，见于记载的创新之作也有不少，如：

> 汉高帝时，叔孙通制宗庙礼，有房中祠乐，其声则楚也。孝惠更名为安世，文景之朝无所增损，至武帝定郊祀礼，令司马相如等造为安世曲，合八音之调，安世房中歌有十七章存焉。②

这里，汉高帝时的宗庙礼乐"房中祠乐"是叔孙通根据楚地音乐创制的，武帝时

---

① [明]董斯张：《广博物志》，岳麓书社，1991，第67页。

② [宋]陈旸：《乐书》，上海古籍出版社(影印《四库全书》211册)，1987，第745页。

的祭祀音乐“安世曲”是司马相如等人在旧作基础上的改制之作，融入了他们的创造成果。

在傩仪式活动规范的形成与制定上，同样体现出个人的作用：

世本曰：“微作殇五祀”。微者，殷王八世孙也。殇者，强死男也。谓时傩，索室驱疫逐强死鬼也。五者，谓门、户及井、灶、中霤也。①

五祀是驱赶五个地方可能隐藏的强死鬼的傩事活动。这里把五种驱傩仪式归于商代微的创造。这就是影响很大的“上甲微创傩说”，香港饶宗颐等学者曾经做过详细考证，认为傩就是上甲微的创作成果。②

我们来看下面一条资料：

高宗和平三年十二月，因岁除大傩之礼，遂耀兵示武。更为制，令步兵陈于南，骑士陈于北，各击钟鼓，以为节度……南北二军皆鸣鼓角，众尽大噪。各令骑将六人去来挑战，步兵更进退以相拒击，南败北捷，以为盛观。自后踵以为常。③

这里记载北魏时期大傩礼中插入的演武阅兵，不仅有高宗及其属僚的创造，还有“自后，踵以为常”而成为新规则的情况。这里体现出一种新创造有可能成为一种普遍遵守的新规范的可能性。制度上的某种变革必然会对傩活动产生深远、巨大的影响，唐代也有类似的情况发生：

方相四人，俱执戈盾，唱率四人。戈，今以小戟，方相唱率俱以杂职充之。侲子：都督及上州六十人，中下州四十人，县皆二十人，其方相唱率县皆二人，取人年十五以下十三以上。杂职八人，四人执鼓，四人执鞭。④

这里是国家礼制中对州、县等官府傩制的规定，包含某种程度的创造性，并成为影响民间傩的重要因素。比如方相氏是傩活动的重要角色，担负着驱邪逐疫的主要任务，这里明确规定“以杂职充之”，使历来以军人担任的情况发生了重大变化，使傩的表演、娱乐色彩进一步增加。祝祷辞是傩仪式中的重要组成部分，下面

---

① [宋]李昉：《太平御览》，中华书局(影印)，1960，第2399页。

② 饶宗颐：《殷上甲微作禓(傩)考》，载《中华戏曲》，1995年第16期，第101—111页。

③ [齐]魏收：《魏书》，中华书局，1974，第2810页。

④ [唐]萧嵩：《大唐开元礼》，上海古籍出版社(影印《四库全书》646册)，1987，第533页。

的《傩师逐疠文》纯粹是翟汝文个人创造的结果：

傩师逐疠文

帝居高旻，念此下民，孰尸杀生，分命有神，尚忧牙蘖，…传序古帝，掺执斗柄，运行岁次，清明在躬，负扆垂裳，大开明堂，以顾万方。①

翟汝文是当时的名臣，撰写《傩师逐疠文》一事在许多文献中可以找到，如在翟汝文同时代人龚明之所撰《中吴纪闻》卷五中、翟汝文后辈编纂的《忠惠集·附录》里就有所反映，多种资料可以互证，可为认定这件事的真实性提供充足的佐证：

翟汝文，字公巽，其先本南徐人……公在翰苑时，禁中新创傩仪，有旨令撰文。是日辰巳间，中使送篇目至，午后亟督索进呈，数篇既立就，而文法且极高古。②

庭傩，上命公作傩师逐疠词，四六韵，语凡三篇。辰受命，午即上。帝读之，曰：班马才也。③

个人创造发挥重要作用的例子可以说是不胜枚举，以上也只是在浩如烟海的历史文献中选取了少数的几个例证，但已足以从中看出从历代的傩制到具体表演中个人创造的重要作用，体现出人——作为傩仪式音乐规则的制定者和具体活动的执行者——在傩仪式乐舞活动中的巨大影响。

二、从安徽贵池傩仪式乐舞活动看个人创造

2005年、2006年连续两年的春节期间以及2005年12月下旬，我在安徽南部池州山区农村作了较为深入的傩仪式活动考察，历时计50多天。2005年春节期间，考察了刘街乡的荡里姚、缟溪曹、源溪柯、缟溪金、刘街下村、岸门刘、山里姚等村落的傩事活动。2006年春节前我再次来到该地，在此和村民一起度过春节，其间考察了刘街上村、岸门刘、太和章、立山、荡里姚、楼华姚、凤岭刘、缟溪曹、缟溪金、茶溪汪、山里姚等村子的傩事活动，有的村子是连续两年的重复考察，如荡里姚、缟溪曹、岸门刘等。通过现场参与观察和深入访谈，了解到了许多当地傩仪式

① [宋]翟汝文：《忠惠集》，上海古籍出版社(影印《四库全书》1129册)，1987，第298页。

② [宋]龚明之：《中吴纪闻》中华书局，1985，第72—73页。

③ [宋]翟汝文：《忠惠集》，上海古籍出版社(影印《四库全书》1129册)，1987，第307页。

乐舞活动的细节情况，获得大量第一手资料。

从该地区傩活动来看，个人的创造活动也起到了十分关键的作用。在荡里姚较为严格的傩仪式活动中，不同人的活动方式，甚至内容，都会有所不同，同一个人的表演也不是一成不变的。比如，《舞伞》是荡里姚重要的傩仪式乐舞，轮流担任主演的两位演员姚惠文、姚建祥之间差异甚大。除动作幅度、舞蹈风格存在个人差异之外，笔者经过逐段对比，发现二人表演的段落编排顺序也大不相同。2005 年初七、十五的《舞财神》分别由方国来、方学庆父子扮演财神，二人的表演风格差异也是极为明显的；在基本腔调“傩腔”的演唱上，姚建秋、姚克靖、姚家本、姚家伟、姚建祥、姚有光等几位主唱者的演唱风格各不相同，在基本旋律上也有差异。这些，都被打上了“个人创造与体验”的烙印。

2006 年 9 月 19 日，蒂莫西・瑞斯应邀来中国音乐学院举行学术讲座，介绍了自己的“重塑型民族音乐学模式”，在讲座现场回答笔者关于“个人创造如何体现在民间艺人身上”的问题时，他说：“我希望我的模式能够包括职业作曲家和民间音乐家两个组成部分。我认为民间艺人并不是禁锢在固有的传统之中的，他们有能力决定自己如何演奏。我希望我的模式能够反映和帮助理解所有的不同音乐家在个人层面上的互动关系。”

蒂莫西・瑞斯在 1987 年还曾经说过：“强调个人也许是民族音乐学发展中最近、然而最薄弱的领域。”他认为：“个人创造和体验涉及的问题有：特定乐曲、保留曲目和风格等的创造、即兴和表演；对音乐形式和结构的观察；音乐介入时感情、身体、精神及诸感官的体验；个人组织音乐体验、并将该体验与其他体验相联系时的认知结构。”①

依据瑞斯对“个人创造和体验”涉及问题的解说，可以看出这是涉及面非常广泛的一个领域，涉及到了音乐行为、观念以及音乐产品的方方面面。从这个角度来说，我们所能听到、见到的一切音乐活动过程及音乐产品，绝无例外，全部都是个人创作与体验的结果。

在具体的每一次傩仪式乐舞的表演中，不同的人以及同一个人不同时间的表达不会是完全重复的，因为一模一样地复制别人、复制自己都是不可思议的，事实上也是不可能的，因而，每一次活动都是一次个体表达能力、表达方式的展现过程，即创造、再创造的过程。

目前，荡里姚参与舞台表演的傩活动骨干有 20 人左右，所参与的活动只是大致的固定，有可能会根据当时的情况临时决定扮演角色。现把他们的情况列见表说明如下：

---

① [美]蒂莫西・瑞斯：《关于重建民族音乐学》，汤亚汀编译，载《中国音乐学》，1991 年第 4 期，第 120—132 页。

表1　荡里姚的傩活动骨干人员表（按出生年份的先后排列）

姓名	性别	出生年份	主要活动	备注
姚庆春	男	1927	扮演禄星，引导童子舞伞。	每年书写所有的对联。退休教师。曾被打过右派。
姚克靖	男	1931	扮演父老，大和尚，卜卦人；提问帮唱。	姚惠文之伯父。
姚有志	男	1934	红鼓：指挥打击乐队。	姚有财之兄，其父姚惟忠是该村傩戏骨干，1957年在安徽省获过奖。演过黄梅戏，样板戏。
姚有财	男	1941	扮演财星，砍柴人，撑舵人，红锣鼓。	姚有志之弟，其父姚惟忠是该村傩戏骨干。演过黄梅戏，样板戏。
姚建秋	男	1942	扮演刘文龙的父亲，农夫等，主持祭祀，喊断。	其父演过目连戏。
姚文辉	男	1943	扮演寿星。	姚家本之堂兄。
吴国胜	男	1945	喊断；持五色伞引导。	姨街傩戏会长。
聂根生	男	1945	失学禄星，钦差。	姚克水之婿，聂爱国之父。
姚家本	男	1949	扮演福星，乡官，皇帝，将军；打锣鼓。	姚家伟长兄。其父姚克水（已故），恢复活动时回忆，口述傩戏剧本，指导排练。
方国来	男	1955	扮演财星。	方学庆之父。
姚惟济	男	1957	扮演吉婆婆；放铳。	其父姚新安（已故）是私塾先生，中医，演过目连戏，姚有光之父。
姚家伟	男	1965	扮演刘文龙，喜星、关公。	姚家本之弟，行五。
姚新祥	男	1966	扮演福星、放鸟人，宋中等。	姚建祥之弟。
姚惠文	男	1967	舞伞，舞回子，扮演范札梁，周仓等。	其父姚克用，12岁时手抄傩戏剧本《孟姜女》“文革”中被保存下来，后成为恢复演出的唯一底本。姚克靖之侄。
姚建祥	男	1968	舞伞，舞回子，扮演萧氏，小姑等。	姨新祥之弟。
聂爱国	男	1975	扮演打鸟人，关公，强盗。	聂根生之子。
方学庆	男	1984	扮演小姑等。	方国来之子。
姚有光	男	1986	扮演刘文龙、孟姜女、梅香。	姚惟济之子。

另外，还有一些参与管理、组织事务及其他杂务的人员，如姚惠华、姚继生、姚红光、姚克厚、姚惟武、姚惟胜，等等，还有姚双铁、汪立农、孙国华等年轻人也扮演过门差、卖米人、打拳者、丫环、仆人等一些次要角色，他们也都在傩活动的有序运转中发挥了重要的作用。

安徽省池州地区傩活动的分布相当广泛，曾有“无傩不成村”的谚语。池州傩的确切起源时间难以确考。据明嘉靖（1522—1567）刊本的《池州府志》第二卷“风土”篇“逐疫”目所载：“凡乡落自十三至十五夜，同社者轮迎社神于家。或瑞竹马，或肖狮象，或滚球灯，状神像，扮杂戏，震以锣鼓，和以喧号，群饮毕，返社神于庙。”这样看来，池州的傩仪式乐舞活动至少已有500多年的历史了。

在漫长的历史过程中，这里的傩活动屡遭摧残。例如，太平天国战争期间，皖南一带饱受战乱，池州府几乎“十室九空”，很多傩事活动从此消失。距现在时间最近的一次大破坏是20世纪的“文化大革命”，这一次几乎摧毁了当地所有的傩活动，绝大多数的面具被毁、剧本被烧，只有很少的幸免于难。

1980年以后，各村陆续恢复活动。现在仍有傩事活动的村庄也有几十个，据笔者收集到资料，2005年春节有27个村子有傩事活动。

在这些恢复傩仪式活动的每一个村子里，哪个人，或者哪几个人，在恢复的过程中起到了关键的作用，当地人有口皆碑。例如荡里姚村没有人不知道是姚克水（已故）老先生口述、姚克宏（已故）先生笔录了该村的傩戏剧本和傩仪规程的，该村“二十四孝伞”上的图案也是姚克宏凭记忆手绘图样，然后到外地制作的，并且在恢复演出时姚克水一句一句地教唱，也是能够重新演出的关键之一。这里折射出人的创造智慧，是个人创造性发挥作用的具体体现。

其他村类似的情况也比比皆是，例如殷村姚的姚官保老人（已故）、姚村的姚秉锜老人（已故）、西华姚的姚永昌先生（已故）、刘街的刘臣余先生、缟溪曹的曹其振先生，等等，在恢复重建各村傩事活动中都起到了至关重要的、决定性的作用。不仅仅是组织、调动，更重要的是在仪式程序、歌舞内容的重新构建方面，起到了巨大的作用，体现出了个人创造的巨大影响力。

以荡里姚的姚庆春为例，考察中笔者发现属于姚庆春的个人“发明”有很多，举例如下。其一，用口琴伴奏。姚庆春因年事已高改竹笛为口琴的事例也很能说明问题。在2005年2月15日（正月初七）晚上的傩戏演出过程中，有几段过场旋律的演奏姚庆春用的伴奏乐器竟然是口琴，这令我大为吃惊。事后问他为什么这样用，他说：“以前是用竹笛吹的，现在年纪大了，吹不动笛子了，这才改用口琴。”我想，这完全是因为姚庆春本人具有吹奏口琴的能力，是非常个人化的创举。其二，祠堂傩活动部分对联。2005年2月15日（阴历正月初七），我在贵池刘街乡姚街村第一次拜见该村姚氏的老族长姚庆春先生，他当年已近80岁高龄，看上去却一点也不显老。姚庆春先生当过教员，被打成过右派，后又恢复工作，绝对算得上是



图1　本文作者和忆写傩戏剧本的曹其振(左)

本地的文化“精英”,他手书的祠堂对联,笔力遒劲,很见功力,并且很多对联还是他创作的。在谈到祠堂的楹联时,他说:“有些是过去传下来的,多数是我新编的。”我在一张记录祠堂对联的稿纸上也看到对联有些署名为“庆作”,有“家世萃英贤元代名儒唐代相,湖山开昼景瞑时白雨晓时霞”、“李白宿虾湖欣然命笔诗一首,傩神归荡里神灵赐彼福无边”等,共七幅对联。其三是“断词”。傩活动中由会首喊、众人和的词句,当地称为“断词”。2006 年春节,我再次来到姚街,在该村傩戏会会长吴国胜先生家看到了姚庆春为该村正月十五朝青山庙途经黄村到各家各户庭院驱邪祈祥喊断创作的词句,这项活动是前几年没有的,这些“断词”全都是姚庆春今年的新创作。

姚建秋,2006 年 65 岁,是荡里姚村傩事活动的骨干,他文化程度虽然不高,却也粗通坟典,再加上他对傩活动十分热情,各种仪式程序烂熟于胸,是为数不多的可以不看剧本演戏的人,也是乡村中的文化精英。他参与的活动项目很多,角色十分重要,比如,社坛迎神主持祭祀和念诵祝词,《五星会》中扮演喜星,《新年斋》中扮演大和尚并主持请神祭祀,《问土地》中土地独舞和回答年首关于来年收成等问题,《刘文龙》中扮演刘父,朝庙时主持祭祀,平时则负责管理土地庙,等等,可以说他是一个很有代表性的核心人物。在采访中,我曾经询问姚建秋先生唱腔是如何学会的,他说:“听别人唱就会了,可是就不那么周全了,总有一点不同了,嗓子也不一样嘛。”这种情况,反映了这类非职业性音乐传承的一大特点,即在文化语境的自然熏染下发生的自然传承机制。如果说因学得不像而“不那么周全了”,还不能清晰地看出其中主动迸发的创造性的话,那么在对剧本的修订之中,这一点就非常清晰了。





图 2　姚庆春接受笔者采访时吹奏竹笛



图 3　姚建秋接受笔者采访时演唱傩戏唱段

2006 年 1 月 29 日(农历正月初一),晚饭后,我到姚建秋家,访谈了很多问题,其中有一项是共同雠校了由他改定的傩戏剧本《孟姜女》和他所依据的母本,我的目的是看他究竟作了哪些改动并了解他对自己改订的态度。他告诉我他觉得原来的有些词语不好他才动手改动的,村子里这几年演出用的是他修改后的本子。经比对,他对该剧本的改动是很大的。现以目录和第一场部分内容为例,列表如下:

表 2　姚建秋订本《孟姜女》与母本部分内容比较

母本		姚建秋订本(黑体为改动处)
目录(以前八场为例)	第一场　捉拿 第二场　许愿 第三场　逃走 第四场　拿范杞良 第五场　做寒衣 第六场　行路 第七场　单行路 第八场　管桥	第一场　征集夫丁 第二场　姜女许愿 第三场　许庄结缘 第四场　二拿杞良 第五场　姜女行路 第六场　姑嫂行路 第七场　姜女独行 第八场　桥头指路
第一场	范唱; 哀告你,可怜见,送你金银钞其钱, 别换一个长城去,可怜父母受熬煎。 官唱: 不要钞,不要钱,哪讨人来替你身, 哪个人来舍得命,人人个个有双亲。 范唱: 深深拜,拜爹娘,我今出路上沙场, 早晚烧香求保佑,愿增百岁求康宁。 父唱: 儿子去,放心宽,你上长安去放心, 早晚焚香保佑你,愿儿一曲早回程……	范唱: 哀告你,同情我,可怜父母受熬煎, 另换他人长城去,送你金银钞共钱。 官唱: 不要钞,不要钱,哪讨他人替你身, 世上哪个不怕苦,人人个个有双亲。 范唱: 深深拜,拜爹娘,我今出路筑城墙, 早晚烧香祈祷告,愿你二老永安康, 父唱: 儿子去,你放心,你上长安筑长城, 在家焚香保佑你,愿儿一去早回程。

笔者在此不想评价改动的得与失,只想指出改动是很大的以及对傩戏《孟姜女》的演出产生了重要影响的这个客观事实。

再以该村姚有志为例。姚有志 1934 年 11 月生,已是 70 多岁高龄。他虽然不识字,但是一肚子“典故”,我多次采访过他。属于姚有志的重要“发明”至少有以下两项:其一是乐器。姚有志负责打鼓,是该村乐队武场的核心,2005 年他用竹根新做了一个小堂鼓,这是该村以前没有的用过的乐器,是他在戏曲舞台上板鼓的启发下创制、使用的。其二是正月十五朝拜青山庙仪式改制。按照传统,姚氏、刘氏、汪氏几家的龙亭是不会面的,即按照固定的排序,一家离开后,另一家才可以到场,如今已经变成了六家龙亭齐集、各支傩队聚会,这个改动是由荡里村姚有志提议经商讨而改动的。姚有志对笔者说:“庙会庙会,不见面怎么能叫会?是我提议大家都同意改的。”这个改动一直沿用至今,其中体现了姚有志的个人创造。

在贵池傩乐舞活动中,不仅该地各村乐舞内容不尽相同,就是相同的唱词、唱腔、舞蹈,各村之间也有很大的不同,同村不同人的表演不同,同一个人不同时候的表演也不相同。例如 2005 年 2 月 14 日(农历正月初六)晚上笔者在贵池刘街下村观看傩乐舞活动,因为演出时间较长,打鼓的有两个人轮流,他们所打的鼓点节奏差别很大,刘臣宝所打的节奏加了许多“花”,比如把 X XX X 变成 X XXXX X 等,显



图 4 姚有志(前排右三)和荡里姚打击乐队



图 5 2006 年除夕夜，姚街几位傩活动骨干接受笔者采访。右起：吴国胜、姚有光、姚建秋、姚有志

得华丽了许多，明显可以看出是他个人现场即兴发挥的结果。

对于贵池傩活动中因为参与活动不同个体的不同创造而带来活动内容、程序的不同，考察贵池傩文化多年的何根海、王兆乾先生也有发现，他们说："刘姓九村，南山刘与凤岭刘、岸门刘虽同演《刘文龙》这一剧目，但情节、出场人物、唱词对白并不相同，甚至有很大差异……桃坡乡星田潘、谢、王三姓，潘姓演出《刘文龙》和《孟

姜女》，谢、王二姓除演《刘文龙》和《孟姜女》外，还演《张四姐闹东京》，所演剧本、唱腔皆不相同。”①

不难看出，贵池傩仪式乐舞活动从仪式程序，到活动内容，以及活动中每一次的现场“发言”，都体现出许许多多的个人创造性，“个人创造和体验”在傩仪式音乐活动中起到了非常重要的作用，整个傩仪式乐舞活动既有历史传承的延续也包含着个人的创新补充。

三、几点结论

通过上文分析，我们可以得出以下几点结论：

1. 个人创造是傩仪式乐舞活动中普遍存在的一个文化现象。无论是从文献资料，还是从民俗材料，都可以看出个人创造在傩仪式音乐活动中具有非常重要的作用。个人创造与文化传统是互相依存、相辅相成的。傩仪式音乐的固定、封闭是相对的，开放、吸纳是绝对的。

个人创造不仅体现在傩文化中，在所有的文化现象中具有一定的普遍性。民间鼓吹乐艺人也常常会因环境、心理等因素的影响而将原曲加以发挥，从而出现即兴性的变异，尤其是当两班鼓吹乐对擂时，艺人创造性的发挥往往会使原有乐曲出现较大程度的变化，甚至导致一个同名新曲的诞生。②

仪式音乐包含着信仰的成分，所以较一般的音乐形态稳定，变化较为缓慢。但是，尽管仪式音乐有较强的程式性，但仍为个人创造活动留有很大的空间，有些环节甚至必须用创造的方式进行。荣鸿曾认为：“尽管中国仪式音乐极为形式化又规范化，但是这并不等于封闭，中国仪式音乐的弹性的程度也很高，这就允许一定的自我表现和个人变化。”③研究仪式音乐的变迁，对其他种类音乐研究具有一定的参照意义。

2. 个人创造与传统之间是一对互相推动的矛盾共同体，它们相互制约、相辅相成、互相依存。从个人创造对传统的作用角度来看，一方面个人创造是形成文化传统的前提，没有个人创造就不可能形成传统，同时个人创造也会在一定程度上突破传统、改变传统，甚至是破坏传统。从传统文化对个人创造的作用角度来看，一方面传统是孕育个人创造能力的土壤、基础，同时，传统力量又对个人创造的限度提出要求，是制约个人创造的阻力。这二者就是在对立、平衡之中互动发展的。

---

① 何根海、王兆乾：《在假面的背后》，安徽大学出版社，2000，第 119 页。

② 《中国民族民间器乐曲集成》（甘肃卷），中国 ISBN 中心，1997，第 39 页。

③ ［意］林敬和：《书评〈和谐与对位——中国文化中的仪式音乐〉》，载《中央音乐学院学报》，2002 年第 1 期，第 88—92 页。

一方面，传统是个人创造积淀的结果。传统文化是逐步积淀而成的，其根本的源头来自于个人创造，没有个人创造传统就不会形成，归根结底，传统文化是个人创造积淀的结果。许多学者把文化定义为“人类创造的一切物质产品和精神产品的总和。”[①]可见，文化中凝聚着人的创造性精神价值，人的创造是文化产生的前提。而“人”并不是一个空泛的概念，它是由个体的人组合而成的，离开具体人的具体创造，就不会有任何集体的文化成果。

另一方面，个人创造是不断为传统文化注入活力的重要动力源。黄翔鹏先生说“传统是条河流”，个人创造就是不断汇入传统主流这条河中的重要支流。没有不断的个人创造的补充，传统也会枯萎。当个人创造成果得到传统的认可、接纳，经过时间的淬炼而成为新的传统的时候，我们可以说个人创造不断为传统文化输入新鲜血液，传统又增添了新的活力。个人创造为传统增添新的内容这样的例子，在上文中是不难找到的。吐故纳新，是传统具有活力的根本原因。

3. 个人创造力是在文化语境中的“习得”结果。个人创造力并不是凭空产生的，也不是与生俱来的，而是在文化语境中习得的结果。语境是人们进行表达、交流的重要影响因素，是历史文化长期积淀的结果。构成语境的因素是非常复杂的，“语境就是时间、地点、场合、对象等客观因素和使用语言的人、身份、思想、性格、职业、修养、处境、心情等主观因素所构成的使用语言的环境。”[②]在参与各种音乐活动的过程中，人们通过欣赏、观摩、认同、模仿，音乐的模式、体制、规范、技术手段乃至音乐哲学思想、音乐认同感、审美评价、音乐行为方式等音乐文化的方方面面得以复制和传递。与此相关的体验、表达以及创造能力就在这个过程中潜移默化地形成了。

就荡里姚傩活动的具体情况来说，演员们的创作能力是在当地较为浓厚的传统文化语境中熏染而成的。不难发现，荡里姚能够在傩乐活动中发挥个人创造作用的、具有创造能力的“精英”，都是在傩文化活动语境中成长起来的人，他们对傩乐活动了如指掌，游刃有余，然后才产生创造的冲动，出现创造行为。只有那些在传统中浸泡出来的人才有资格、有能力进行这种创造，唯其如此，他的个人创造才能得到认可，成为固有文化的自然延续，并成为文化整体的有机组成部分。

4. 在个人创造过程中，个人“有意识”和集体“无意识”密不可分。文化环境的影响无处不在，会形成不知不觉中左右人的行为的“集体无意识”。个人创造是有意识的行为，但同时会受到传统文化“无意识”的巨大影响，事实上二者是密不可分的。“个人无意识有赖于更深的层次，它并非来源于个人经验……这一更深的层

① 黄平、罗红光、许宝强(主编)：《社会学・人类学新词典》，吉林人民出版社，2003，第162页。

② 冯广艺：《语境适应论》，湖北教育出版社，1999，第59页。

次，即为‘集体无意识’……这部分无意识不是个别的，而是以所有个人皆有的大体相似的内容和行为方式，普遍地存在于我们每一个人身上。”①笔者认为个人创造并不仅仅是个人的事情，而是个人有意识和集体无意识共同作用的结果。只有当个人的有意识选择符合了“集体无意识”的要求时，二者达到认同状态时，个人创造才能获得群体的普遍认可，才能成为该群体文化的有机组成部分。

本文之所以强调从个人创造的角度认识问题，是因为这样我们可以更多地关注个人的因素，而不是针对一个空泛的集体。这样，不仅有利于更为深入地认识传统音乐的文化本质，也能够通过保护传统音乐的关键载体——人（有人称之为“血肉文本”）——从而更好地保护传统音乐文化、使之能够健康地延续和发展。

（原载《中央音乐学院学报》，2007 年第 1 期）

① 陆扬：《精神分析文论》，山东教育出版社，1998。

音乐事项个案研究

——2003年12月2日晚，丽江古城四方街的“甲蹉”

杨　波　陈铭道

科学的任务之一是描述感觉经验，并把它作为论证的根基。因此，音乐事项本体的研究正是文化研究的基础。近年来，对民族音乐学自身做政治和文化反省，可以发现真正运用人类学理论对音乐事项下工夫的写作并不多。而时下流行的研究，大多是“加点文化，然后搅拌”。事实上，当知识本身成了研究对象的时候，很少有人能把它看作一种社会实践的方向来研究。本文，是坐在扶手椅上对音乐事项的反思。

一、前　景

2003年12月2日下午，扎西和他的摩梭朋友们应我昨晚的邀请来我大舅家里。他们不但接受我的采访，而且协助我完成了对他们所掌握的“甲蹉”舞蹈的拍摄。作为礼貌和象征性的感谢，我留他们和我的亲戚们一起吃晚饭。大约七点半左右，扎西提醒我时间差不多了，还得去四方街呢。于是，我、扎西和其他三个摩梭小伙（达巴次理、旦史次尔、独枝）立即赶往四方街。

我大舅家所在的尚义村位于古城南郊并与古城相接，因此走路到四方街，不过十分钟。

在路上扎西对我说，可能四方街有朋友在等他，因为平常差不多这个时间就已经开始跳了（其实，这几个月跳甲磋的情况我知道，扎西并不知道我已经在这儿连续观察了十多个星期）。

扎西，摩梭人，24岁，摩梭名打史扎西，汉名王应东，摩梭语是母语，会讲汉语，此外，会一点点普米语。在丽江四方街，熟悉的朋友都叫他扎西。“扎西”是藏语，



意为“吉祥”。扎西生于云南丽江市宁蒗彝族自治县永宁乡泥鳅沟村，读到小学五年级，辍学回家帮家里干农活。扎西没有受过正式的音乐教育，他所演奏的笛子曲调和跳舞的动作是在村里学会的，吹的笛子也是自己动手做的。

十五、六岁时，扎西便开始以笛手的身份参加自己村子里的重要节日和仪式活动。随着家乡泸沽湖的旅游开发，扎西 21 岁离开泥鳅村，开始在外打工。

最初，扎西在泸沽湖附近的“摩梭山庄”参加商业性演出。后来他又到云南省外的一些城市(如北京和广州)演出。2003 年“非典”期间到丽江市玉龙纳西族自治县，在丽江新城区的“红舞台”歌厅打工，从事商业性歌舞表演。

同年 6 月，“非典”热稍退，扎西自发地在丽江四方街跳甲蹉，每晚八点左右开始，已坚持了半年多。

历史资料

在有关纳西族整体民族音乐志的研究中，关于“用竹笛或葫芦笙伴奏的舞蹈”，有下列一些资料：

《云南纳西族、普米族民间音乐》(丽江地区文教局编，云南人民出版社，1985，第 13 页)；

《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》(中国大百科全书出版社，1989，第 478 页)；

《中国各少数民族民间音乐概述》(杜亚雄编著，人民音乐出版社，1993，第 594 页)；

《中国少数民族传统音乐(下)》(田联韬主编，中央民族大学出版社，2001，第 1133 页)；

《中国少数民族音乐概论》(杜亚雄编著，上海音乐出版社，2002，第 167

页)都有提及。

上述文献都认为纳西族的民间歌舞音乐可以分为两类:1. 用笛子或葫芦笙伴奏的舞蹈音乐;2. 边跳边唱的舞蹈歌。在这些文献中,明确都将"用笛子或葫芦笙伴奏的舞蹈音乐"称为"舞曲",其中并不包含人声歌唱,并以此区别另一类只用人声歌唱伴奏而不用器乐伴奏的"边跳边唱的舞蹈歌"。

同时上述文献中涉及的纳西族东、西部方言区对于"用竹笛或葫芦笙伴奏的舞蹈"都有多种各不同的语言称谓,如相对于西部方言区称谓有"打跳"、"比哩蹉"(意为跳笛子舞)、"葫芦笙蹉"(意为跳葫芦笙舞);东部纳西称为"甲蹉"(意为跳锅庄)、"锅庄"等。而上述文献都认为"用笛子和葫芦笙伴奏的舞蹈音乐,无论是在东西部的纳西族或普米族地区都普遍流传。

……

其音乐的音阶、调式、旋法、结构、风格特点基本一致,曲目也基本相同,所以无法明确界定曲目的族属。这是由于几个民族长期杂居一地,文化上相互吸收,相互影响,共同交融的结果。"①

随着文献研究的进一步深入,我们会发现在不同的研究者在对于纳西族"用竹笛和葫芦笙伴奏的舞蹈"调查研究中存在着一定的分歧。这种分歧主要体现在两个方面,一个方面是对于在纳西族中"用葫芦笙伴奏的舞蹈"的"传统性"问题存有争议,另外一个方面就是对于用"笛子和葫芦笙伴奏的舞蹈中"出现了许多关于民歌进入舞蹈活动的记载。

有的研究者提出这种用葫芦笙伴奏的舞蹈"是纳西族地区流传最广,历史最悠久的传统民间舞蹈,其历史可以追溯到远古传说时期。"②然而,欧阳家棋在上个世纪 80 年代调查丽江县龙蟠一带纳西族中盛行的"葫芦笙舞"时发现,除了节庆吉事、村寨集会外,"葫芦笙舞"在葬礼中的使用仅限于"德高望重的老人死亡",而这种"葫芦笙舞"只跳不唱,并认为"葫芦笙舞"本是彝族特有的舞蹈,而后才被相邻的纳西族所接受的。③

另有研究者同样对局部纳西族地区所流传的"葫芦笙舞"的"传统性"提出怀疑,《云南民族民间舞蹈集成·丽江县资料卷》的编者先引用了在纳西族西部方言区的东巴经书中记录的纳西族先民对于"葫芦笙"乐器的解释——葫芦笙"下以葫芦做成,上插竹管,有簧,吹之以成乐曲,多以之伴舞。倮倮人此种乐器极普遍,麽些人(注:古时对纳西族的旧称)或又从倮倮人学得者。因麽些原以竹笛伴舞,又近

① 田联韬:《中国少数民族传统音乐》(下),中央民族大学出版社,2001,第 1133 页。

② 和云峰:《纳西族音乐史》,中央音乐学院出版社,2004,第 321 页。

③ 欧阳家棋:《纳西族的"葫芦笙"舞》,载《玉龙山》,1982 年第 4 期,第 72—73 页。

傈僳人之区域方有此种乐器也。"，而后又结合纳西族地区民间多民族对于傈僳族葫芦笙技艺的一致推崇的说法指出，在丽江县（现在的玉龙县）境内所流行的用葫芦笙伴奏的乐舞可以从傈僳族身上探究其源流。[①] 之后杨跃文在研究纳西族民间舞蹈时也认为纳西族民间用"笙或笛"伴奏的舞蹈也是在与周围各民族的文化交流中经过学习、发展而来，并融入了自己本民族的特点。[②]

从上个世纪80年代开始，少数文献中逐渐出现关于民歌进入纳西族民间——特别关于东部方言区摩梭人——"用竹笛或葫芦伴奏"的乐舞中的记载。其中，章虹宇的《打跳・恨括》发表于1984年，文中写道：

> "打跳"，是云南省宁蒗彝族自治县各族群众非常喜爱的一种载歌载舞的、传统民间歌舞。"打跳"不受时间、空间的限制，男女老少均可参加。只要有一支短笛，或一支芦笙、一小块坪地便可进行……小凉山各族群众的"打跳"，要数摩梭人的"打跳"最精彩……摩梭人的"打跳"不但歌甜舞美、而且曲调多，舞姿变化也大。据传，以前"打跳"调有七十二调，可惜相传至今，只有【大跳】、【赶街调】、【洗麻线】、【新调子】、【老跳】、【独脚转】、【白拉拉】、【扇子把】、【搓脚】、【赞咪咪】、【蹦蹦跳】、【若格玛】、【阿哈巴拉】等十三种曲调流传于世了。其中要数【阿哈巴拉】最感人。跳起【阿哈巴拉】来，热烈又豪放，除"打跳"者高歌起舞外，还有"打跳"场外围观的人们帮腔合唱。歌舞者领唱、围观者合唱；引颈高唱、庄严雄壮深沉，很是炽烈。[③]

和新民的《丽江纳西族"打跳"音乐》发表于1985年，文中写道：

> 纳西族人民在长期的生产劳动和社会实践中，创造了许多内容丰富、形式多样的民间舞蹈，"打跳"就是其中的一种形式。"打跳"，纳西族称为"芦笙蹉"或"筚篥蹉"，"筚篥"即笛子，"蹉"是"跳"的意思。因为，在纳西族"打跳"时，通常用芦笙或笛子伴奏；故以此而得名……纳西族的"打跳"舞曲曲目繁多，但"同名异曲"的居多。乐曲短小精悍……由于纳西族杂居于其他少数民族之中，所以，某些乐曲也受其他民族的一定的影响。"脚蹉右"、"哦尔多"是流行在宁蒗永宁区境内的两首摩梭民歌。[④]

---

① 《中国民族民间舞蹈集成・云南卷》丽江编写组：《云南民族民间舞蹈集成・丽江县资料卷》，1987，第147页。

② 杨跃文：《纳西族民间舞蹈简介》，载《玉龙山》，1995年第6期，第56页。

③ 章虹宇：《打跳・恨括》，载《玉龙山》，1984年第1期，第56页。

④ 和新民：《丽江纳西族"打跳"音乐》，载《玉龙山》，1985年第4期，第67—69页。

很遗憾，这两首民歌的歌词在记录伴奏音乐的简谱谱例中被省略了，不过这段纪录足以印证，当时在东部方言区的摩梭人“打跳”活动中，已有歌词确切的人声歌唱声部。

综合上述相关文献，不难看出此类舞蹈基本上保持着某些形式上的统一性，即都用竹笛或葫芦笙为舞蹈伴奏，舞蹈动作整齐划一，舞蹈过程中总会形成环形的舞圈。

二、中　景

到四方街后，我们发现扎西的那些朋友并没有到。气氛显得有些冷清，只有一些游客在四方街拍照留念。

由于下午刚接受我的采访，扎西和其他几个摩梭小伙身上还穿着摩梭男性的服装，有几个感兴趣的游客围了上来拍照。扎西并没有特别的反应，他叫其他摩梭朋友和我走到四方街的一边，并且说人太少了，先坐着等一等。

七点五十左右，除游客外，四方街已经聚集了三四十人，这些人大都是四方街的常客，几乎每晚都能看见他们的身影。

抽了一支烟后，扎西见人数差不多了，便拿着笛子站起来，几个摩梭小伙紧跟其后，其余的青年也站起来准备加入活动。

扎西一开始并没有马上就吹奏甲蹉舞曲的调子，而是按照习惯先吹了一个长音。



这个长音似乎是扎西在宣告自己的到来和甲蹉歌舞活动的开始。就在竹笛的长音响起之后，四方街立刻失去刚才的平静，远处的聊天人群开始向扎西这里涌过来。

三、近　景

今天扎西并没有按往常相对缓慢的速度开始吹奏甲蹉舞曲的调子，而是以正常的速度开始。

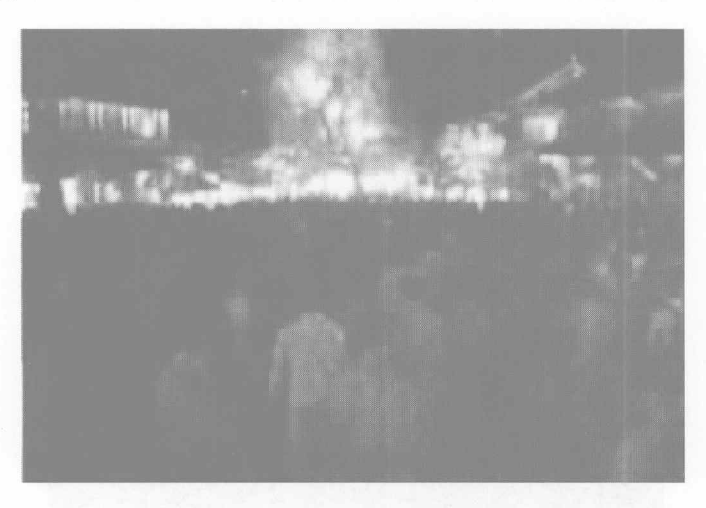
扎西一边吹奏，一边开始做出舞蹈动作，而其余的人开始手拉着手，跟随扎西以同样的舞蹈动作沿着逆时针方向行进。不一会儿，舞队从七八个人一下子形成了 20 多人的环形舞圈。

此时的扎西一直处于领舞者的位置，并在演奏中不时地变换曲调，跟随他的舞者也会随着扎西吹奏曲调的变化而改变自己的舞步。

扎西会在先吹奏一次曲调之后，突然停止吹奏，而以相同曲调唱出歌词(包括摩梭语和汉语等)领唱。

其余的人也开始跟随扎西齐声歌唱相同的曲调，同时在扎西继续吹奏新的曲调的同时加入有节奏性的衬词。这一次甲蹉共进行了大约 20 分钟，根据录音，除去重复出现的曲调外，扎西共使用了 11 种不同的曲调。

在舞蹈进行的中间，扎西的吹奏速度逐渐开始加快。而在最后一个曲调中，扎西不断地加快曲调的速度，直到参加舞蹈的人们几乎都因为跟不上曲调节奏速度的变化而开始欢笑和叫喊，直至舞圈乱作一团时，扎西才停止吹奏。一次小小的“甲蹉”结束。



在扎西结束第一次甲蹉舞蹈开始休息的时候，聚集在四方街的人越来越多。不一会儿，聚集了三四百人左右。除了部分的游客和外地来丽江的打工者外，这些人大多数都是丽江古城附近村庄的纳西族年轻人。这些年轻人多半为十六七岁，大的也不超过 25 岁，每次都是三五成群地出入于四方街。

四方街人数的增加也引发了扎西进一步吹奏的欲望。休息不到五分钟,扎西就拿着笛子走向四方街中心。看到扎西起身,人们开始围向扎西并争抢扎西身边的位置。

短暂的喧闹之后,扎西开始了吹奏。但这次并没有像刚才那样以一个长音开始,而是直接以慢速从刚才吹奏过的第一曲调开始。人群开始随着扎西的曲调手拉着手起舞,扎西有意识地带领人群从一个小圈逐渐形成一个大圈。

随着参加人数的不断增多,二三百人的舞者前后相连地围了三圈。

就在舞圈越围越大的同时,扎西突然开始离开领舞者的位置,转而走到了舞圈的中央进行吹奏,并不时地在舞圈内游走。



这时扎西并不进行领唱,而是当舞圈人群齐唱某一曲调的歌词时停止吹奏,在歌唱停止的时候他又继续吹奏。

这次甲蹉舞蹈活动进行了大约半个小时,扎西所使用的曲调和刚才相比少了许多,反复使用的只有七个。每个曲调重复吹奏的时间被延长,而刚才使用过的几个曲调被减去了。和刚才一样,扎西在预示活动结束时,也有意地加快吹奏的速度直至舞圈混乱一片,在众人的推挤、欢笑和尖叫声中结束了吹奏。

事情似乎总是同样重复。

舞圈中的人群并没有在扎西结束吹奏后马上散去,而是相互成群地进行交谈,更多的是一群男孩围住一个或几个女孩调情,谈话的内容没能偷听到。

我发现,四方街环境更像是一个青年人交际的场所,不少男孩会利用这个时机增加与异性交流的机会。在这种灯光昏暗且暧昧的活动中,雄性激素总是寻找着释放的机会。有些男孩比较主动,他们会结伴先在一边观望与挑选,如果这个女孩也在观望且不是一人(一般也是结伴),他们会走到女孩身后,同伴中的一人会牵着另一人的手去挤攘前面的女孩。前面的女孩一般先不理会,只是回头佯作嗔怒:“你们干什么”,对于接下来的挤攘动作,就完全取决于女孩的态度——进一步与之亲热地攀谈或是装模作样地愤然离开。

在舞圈中的男青年想要接触异性就更好办，他们可以直接加入异性与相邻舞者中间的位置，牵着她的手，唯一需要的就是舞技与勇气。如果这些女孩连在一起，他们会找机会将她们分开。但这一过程是心照不宣的隐秘而且合乎游戏规则——一般情况下，谁也不会拒绝相邻舞者的加入，除非他另有意图。[①]

在跳舞的过程中，他们会借机和异性搭讪，试图增进和强化彼此间的感觉。女孩们总是含蓄地应对，通常对于男孩的搭讪不拒绝。如果彼此有好感，牵手、音乐和行进的舞步会削减彼此间的陌生和尴尬，而每一次跳舞结束时候的交谈行为，为近一步了解对方提供了机会。

甲蹉提供了异性交往的场合和可能。

四、高 潮

在以后的歌舞活动中，人群的增加、舞圈的扩大使得原本相对平静的四方街变得复杂起来。在此之前，扎西似乎已经感觉到有意外要发生，对我说“一会可能会出事，你少拍一点，在一边看着就行了。”

扎西还是一如既往地拿着笛子走向四方街，这时很多男青年人在涌向他的同时开始争抢能够跟随扎西身后的舞者位置，其间发生了一些口角。

扎西有意延缓了开始吹奏的时间，这些年轻人才恢复了平静。在接下来的歌舞活动中，扎西基本按照之前的方式吹奏，并同样在舞者增多、舞圈开始变大的时候进入舞圈中心演奏。

没过多长时间，三层舞圈中外层的二、三层舞圈中开始出现了舞者相互推挤的情况。圈外的有些旁观者开始指责领舞的人不会调节舞圈的位置。在此之后，意外的事情发生了——在舞圈沿逆时针方向行进的过程中，最内侧的舞圈人群中突然出现断裂。

舞圈断裂后，使原本是圈内舞者的一名男青年成为舞圈新的领舞者，而原来领舞者的男青年和一些人被孤立出来，他们不得不重新加入到舞圈的人群中，成为尾随的舞者。

原来领舞的男青年失去了自己在整个甲蹉中的重要位置，便开始辱骂新的领舞男青年，但得到的只是相同方式的“回敬”。

原来领舞的男青年在遭到“回敬”后离开了舞圈，开始在舞圈外的旁观者中找寻自己认识的同伴。在找到四五名同伴和简单的口头的交流之后，他们迅速地穿越舞圈，直奔新的领舞者。

由于是背对着这几个男青年，新的领舞者跳得正来劲，没有发觉他们并预先作

---

① 有时碰到相邻两个异性为情侣时，加入的过程会遭到拒绝。

出任何的反应。

奔入人群的几个男青年，冲到新领舞者的面前，二话不说就动了粗。

……

今晚舞蹈戛然而止。

扎西停止了吹奏，立刻跑到了我这儿，说自己还要去“红舞台”歌厅唱歌，同时说现在四方街环境太复杂，劝我早点回去，而后便离开了四方街。

一些人自觉离开了这里，剩余留在四方街的人都在议论这件事，我周围的不少人认为出事的人一定是在争抢领舞者的位置中招惹了麻烦，惹祸上身。在看到没有继续进行歌舞活动的迹象后，大部分古城附近的青年三五成群地陆续离开四方街。

大约九点半的时候，四方街只剩下一些蹓足拍照的游客。这里的一切又恢复到活动开始前的平静。

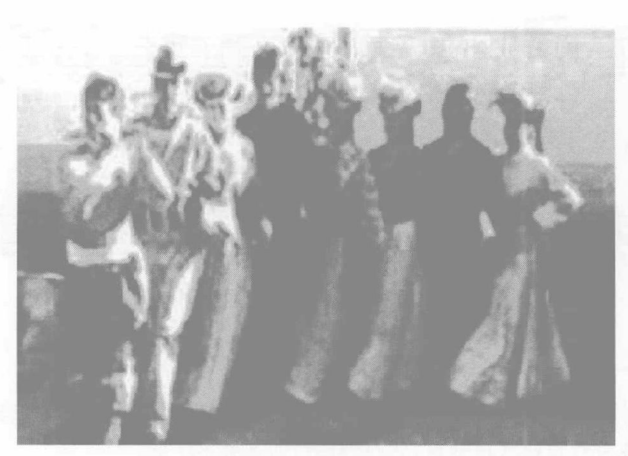
五、深描(deep discription)
——甲蹉歌舞的音乐究竟是什么

一、扎西和他组织的音响

1. 选择什么样的曲调

“甲蹉”是扎西对他晚上在四方街所组织的歌舞活动的称谓之一，同时他说也可以使用“锅庄”和“打跳”这两个称谓。当我问到扎西是否是纳西族时，他很肯定地告诉我“不是，我是摩梭族”。

就如同在有意强调自己摩梭人的民族(或者应该理解为“族群”)身份一样，在面对我个人的采访时，扎西一再强调他在四方街吹奏笛子主要有两个原因：一个纯粹是自己个人的兴趣爱好，另外一个最重要的目的就是为了传承自己传统的摩梭音乐文化。
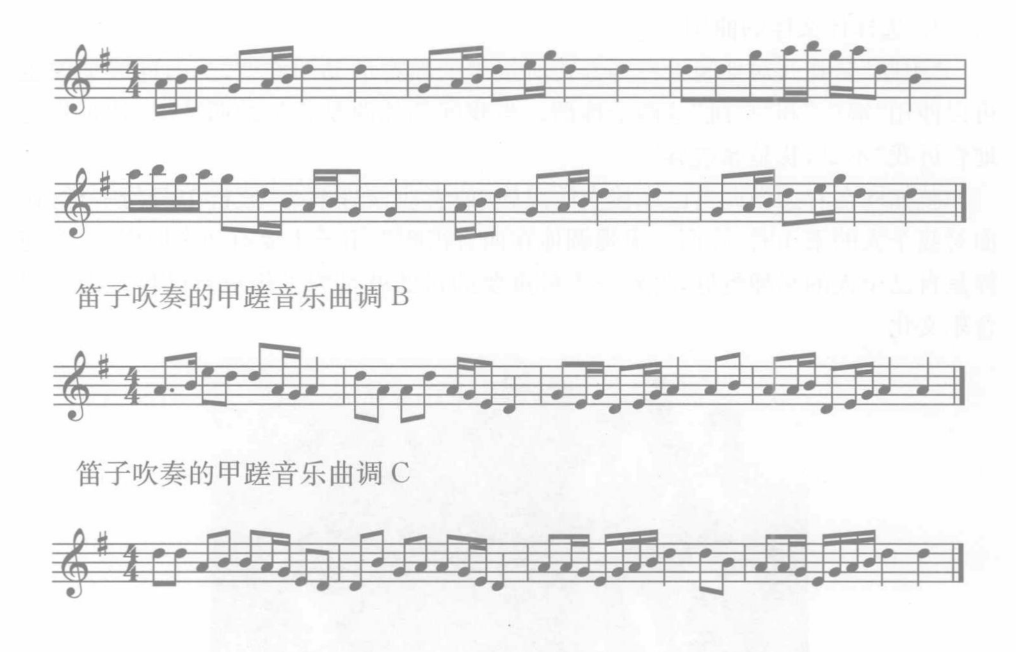


就在上述个案发生的第二天下午(2003 年 12 月 3 日)，扎西应我的邀请来到丽江市玉龙纳西族县古城区王金龙(我的大舅)的家中，随同扎西一块来的还有扎西和他的摩梭朋友(如上图，依次为扎西；达巴次理，汉名周建龙，21 岁；达史娜姆，汉名曹芳，19 岁；旦史次尔，汉名杨东，22 岁；尔车娜姆，汉名陈燕，18 岁；阿芊布驰，汉名石弈，18 岁；独枝，汉名杨瑞锋，18 岁；达史拉措，汉名曹静，16 岁)。这些摩梭青年均为云南丽江市宁蒗彝族自治县永宁乡人，现在在丽江市内的酒吧及旅馆打工，除了扎西之前已经认识这四个摩梭姑娘外，其他三个摩梭小伙和这些摩梭姑娘是第一次见面。

这些甲蹉者全部是摩梭青年，他们都带来了自己的摩梭服饰，而扎西今天也特意穿起了冲巴(一种源自藏族的服饰)，还在自己的竹笛上拴了一段绸布。按照约定，扎西和他的朋友将在不受干扰的情况下行表演，时间不限，但扎西要按他所熟悉的方式，同时尽可能地变换他所掌握的甲蹉舞蹈曲调。

在一段连续 21 分钟的甲蹉舞蹈中，除了重复的曲调，扎西共为我展示了 13 段不同的“甲蹉”舞蹈曲调，并说这些舞蹈曲调是目前在宁蒗摩梭人地区相对比较普遍流传的曲调，[①]录音记谱如下：

笛子吹奏的甲蹉音乐曲调 A
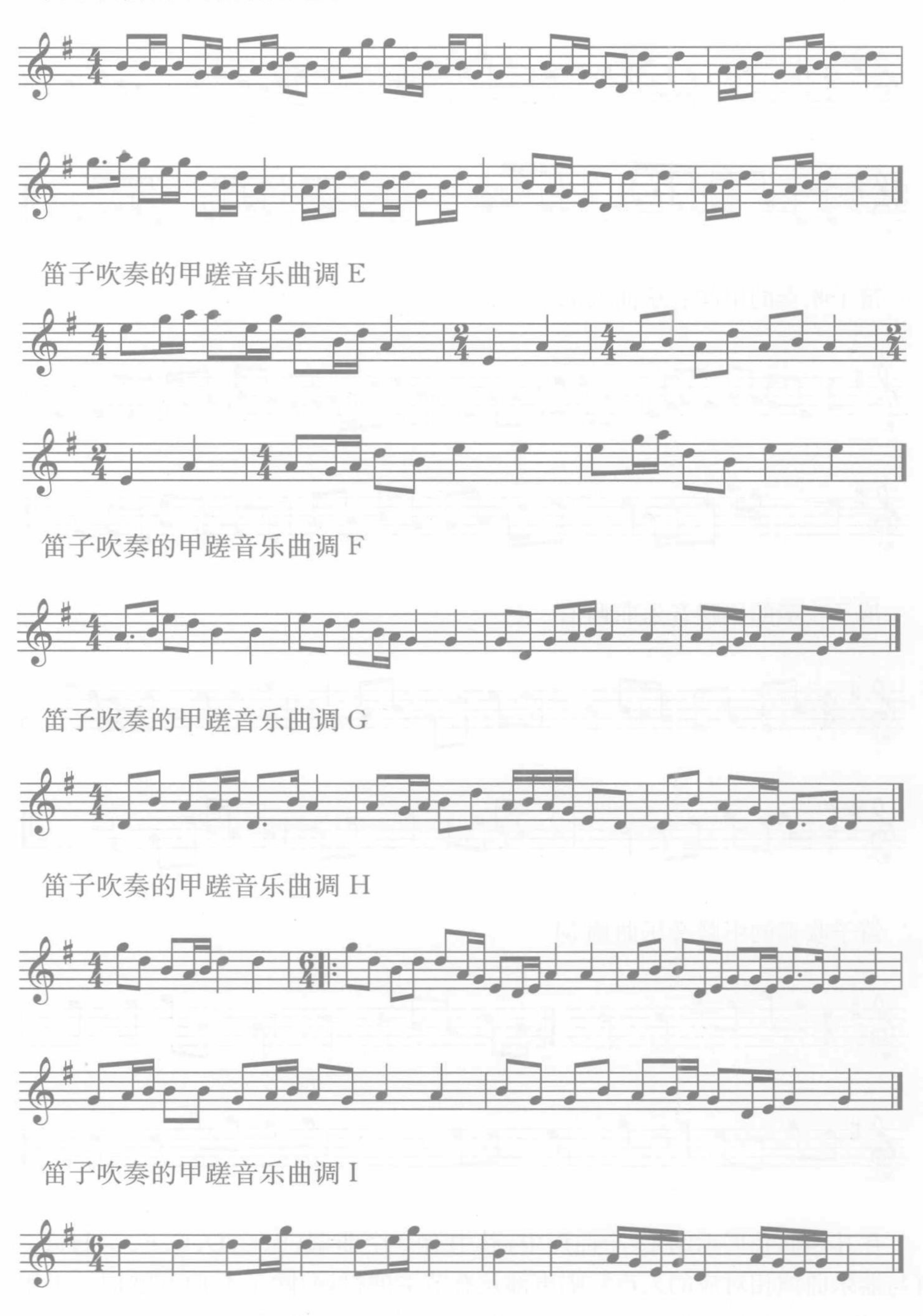


笛子吹奏的甲蹉音乐曲调 B
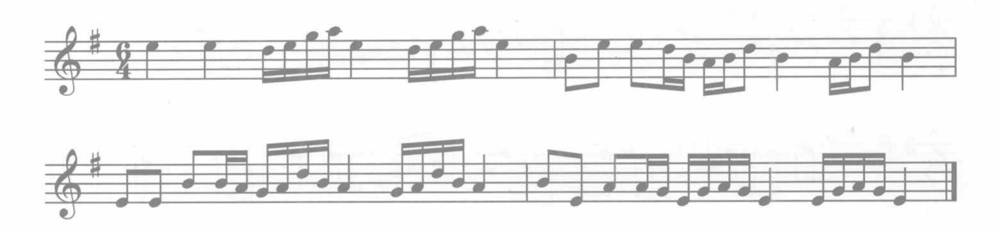
笛子吹奏的甲蹉音乐曲调 C

① 扎西也曾提到摩梭人原来有“七十二调”，但自己没能掌握那么多种调子。关于曲调这些的摩梭语称谓或汉语称谓，扎西和他的朋友都不了解。
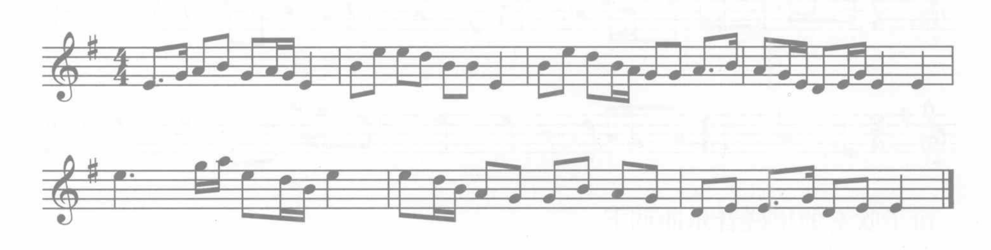
笛子吹奏的甲蹉音乐曲调 D
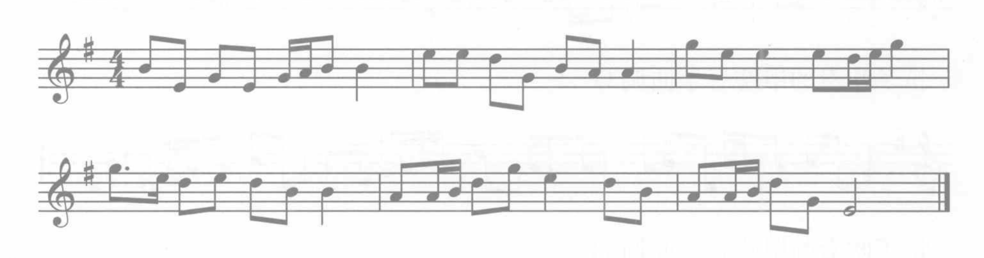


笛子吹奏的甲蹉音乐曲调 J
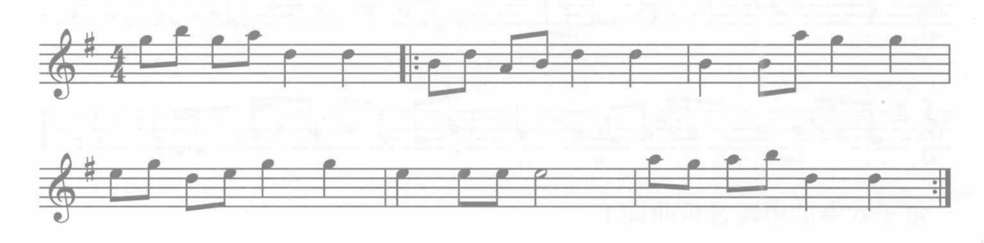


笛子吹奏的甲蹉音乐曲调 K



笛子吹奏的甲蹉音乐曲调 L
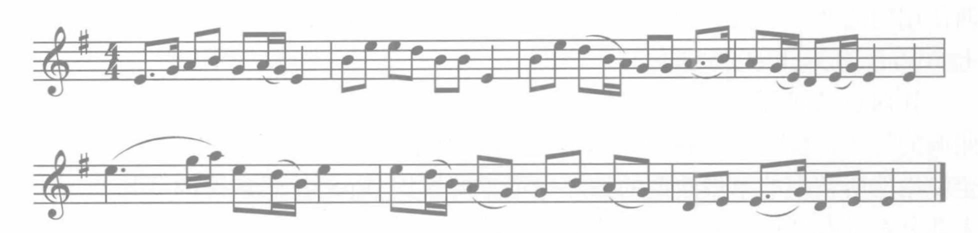


笛子吹奏的甲蹉音乐曲调 M



在扎西向我展示的 13 个曲调中,其中有 9 个曲调(B、C、D、E、F、G、H、K、L)有与器乐曲调相对应的人声歌唱声部及有节奏的衬词,除了 L 曲调歌词一半用汉语、一半用摩梭语演唱外,其余 8 个曲调歌词均用摩梭语演唱。

以曲调 K 为例：
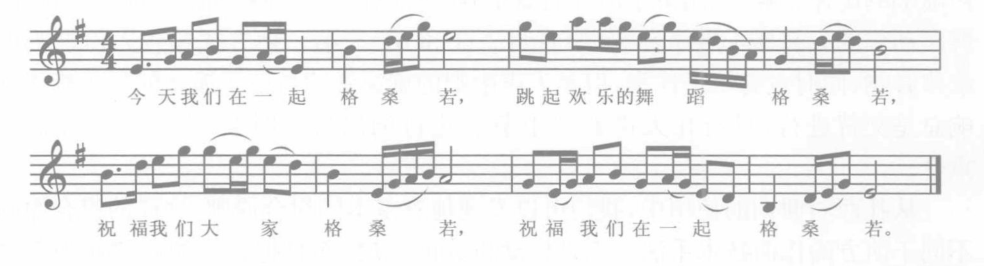


（歌词大意：大家来跳美好的舞蹈，不会跳的人来唱歌。来跳哟，来唱哟，依拉强巴若若。啊呀哩哩，来跳哟，来唱哟，来跳哟，来唱哟——扎西翻译）

以曲调 K 为例：
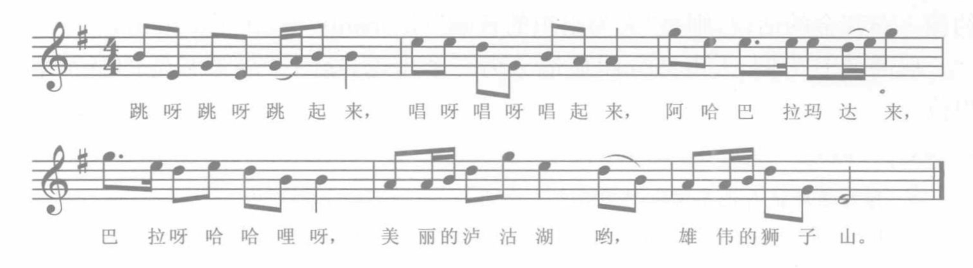


（歌词：阿哈巴拉玛达米，巴拉呀哈阿哩哩，阿哈巴拉玛达米呀，阿哈巴拉玛达米。）

而在当天晚上扎西在四方街进行的甲蹉歌舞活动中，扎西所使用的曲调却并没有完全使用下午给我展示的所有曲调。一开始在扎西与其他几个摩梭朋友的带领下的二三十人的歌舞中，扎西使用过 12 个曲调。其中除了下午“表演”中出现过的曲调 A、B、C、D、F、K、H、J、L、K、M 外，新加了曲调 N：



而曲调 L 中的歌词与下午相比，歌词的最后一句摩梭语“阿哈巴拉玛达米”被改为了汉语的歌词“美丽的泸沽湖，雄伟的狮子山”。



随着后来古城附近年轻人的大量出现,以及参与甲蹉歌舞活动人数的增加,扎西使用的曲调逐渐减少。在我调查的一个月中,扎西每晚使用最多的曲调主要有七个[①]:A、B、C、K、L、M、N。

扎西自己解释说,一些曲调不能使用的原因是由于晚上许多人都不会跳那些曲调的舞步,这样会影响歌舞活动的进行。但在我的调查中发现,造成扎西不能完全使用他所掌握的摩梭曲调的另外一个重要原因,就是扎西掌握的摩梭曲调中绝大部分都带有摩梭语的歌词。族群语言的介入,使得许多曲调获得了某种程度上的族群文化的归属感,但也使得某些曲调很不容易在四方街开放性的环境中被参与歌舞活动的群体所接受。

2. 如何组织曲调

在晚上扎西所组织的整个四方街的甲蹉歌舞活动中,甲蹉歌舞活动是由多个独立连续的甲蹉歌舞片段组成。在每个独立连续的甲蹉歌舞片段过程中,尽管有的曲调出现的先后顺序是随机性的,但总有一些曲调出现的位置是相对固定的。例如扎西在每次甲蹉歌舞开始的时候总是以曲调 A 和 B 开始,而结束的时候往往是以曲调 M 结束。

而在每个独立连续的甲蹉歌舞片段过程中,演奏速度变化也会呈现出某些相对固定的特点。这种特点往往表现为扎西会以相对较慢的速度开始吹奏曲调,之后在某一曲调中逐渐加快至另一相对稳定的速度,并在此速度中吹奏大部分的曲调,而在最后吹奏的曲调中再次加快速度,直至舞圈中的舞者混作一团作为结束。

众多曲调中,扎西在组织曲调时会有两种不同的方式。第一种方式不包含人声歌唱的旋律音响,只用笛子演奏的器乐旋律音响伴奏。在扎西演奏曲调时,伴随舞蹈动作的只有器乐旋律音响(如曲调 A、I 和 M)。第二种方式包含人声歌唱的旋律音响,同时也有笛子伴奏,但是人声歌唱的旋律音响与笛子演奏的器乐旋律音响总是交替进行,只有在人声歌唱中节奏化衬词出现的时候,人声才会与器乐重合。
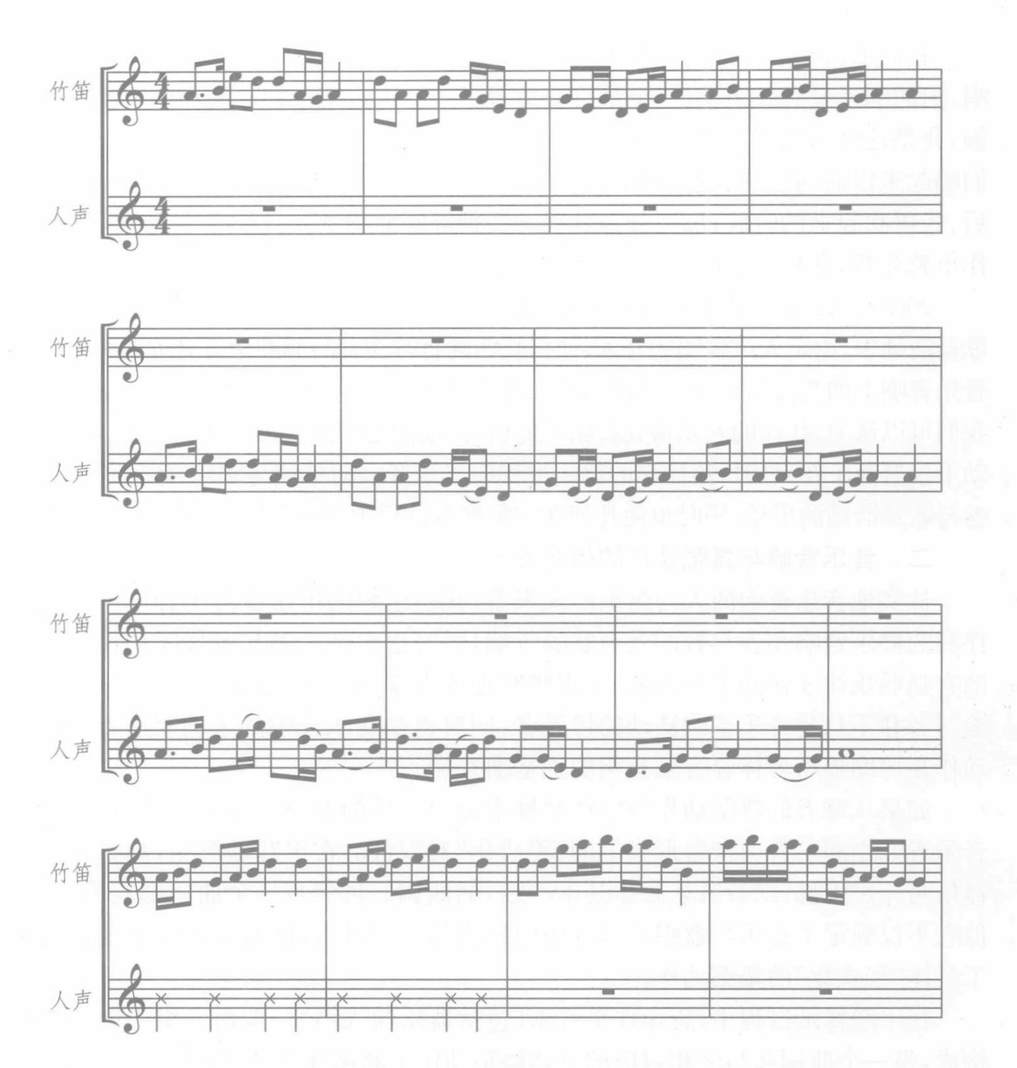
从扎西对曲调的使用中,我们可以发现他有基本的组合原则,这样的组合原则不同于西方的作曲技术手法。不是作动机式的发展,而是把整句的旋律作为基本单位组合使用。这种手法是民间传承的对音乐的基本认识,体现出没有受过欧洲古典音乐技法和理论影响的人们如何自在自为地在自己的生活中"音乐着"——用约翰·布莱金的话说,则是"人为组织的音响"(humanly organized sound)。[②]

以曲调 B 为例,人声部分明显地分为三个乐逗,这三个乐逗是他的基本组织单位。

---

① 按扎西所说自己平常也只用 5 到 6 个曲调。

② Joho Blacking, *How Musical is Man*, Washington University Press, 1973, p. 1.



（男声歌词大意：美好的舞蹈和歌唱，来跳啊，不会跳的过来看，慢慢地围过来，慢慢地围过来；女声歌词大意：今天女的跳舞男的来合，跳起来跳不停，跳起来跳不停——扎西翻译）

事实上，扎西对自己的音乐有清楚的认识。在音乐活动中，扎西自如地使用“调”来构成自己的音乐。他所谓的“调”，不是指音高，而是我上文所说的曲调组织单位。在对扎西的采访中，他提到了在四方街组织曲调与在摩梭人地区组织曲调时的区别，同时强调了人声歌唱中节奏化的衬词对他演奏的影响。①

① 在四方街扎西组织的“甲磋”歌舞活动中，人声歌唱包含的节奏化衬词除了曲调B中所举的两种不同衬词、节奏均分的组织形式外，常用的还有另外一种形式。

我们那边是这样唱的，男的一调之后是女的一调，女的一调唱了之后到男的唱，男的唱了又到我笛子，三个部分交替着干。在这边不一样。我在四方街吹的时候，我是这样给他们安排的：我吹一调，他们唱一首，交叉起来，只有两个部分。他们唱起来以后，我又吹起来，那一分钟气氛就好起来了不是。他们再吼起来的以后、我再吹起来的时候，那一分钟就有种特别舒服的感觉。有些时候，他们不唱，动作也就死板，那种(情况)我吹起也没有兴趣。

2003 年 12 月 3 日下午丽江古城区尚义村王金龙家在四方街扎西组织的“甲蹉”歌舞活动中，由于人声歌唱的介入，使得扎西的竹笛演奏与舞圈中舞者的歌唱形成了音乐音响上的交流与互动。从扎西在四方街的“甲蹉”活动中与舞蹈者的融洽关系，我们可以认为，扎西的音乐得到舞蹈者的认可，他们之间是一种互动的关系。这种互动不仅避免了在只用竹笛伴奏的舞蹈过程中音乐音响的单调与乏味，还增加了舞者参与歌舞活动的乐趣，同时也使扎西在实际演奏过程中得到了短暂的休息。

二、音乐音响与舞蹈动作的相互关系

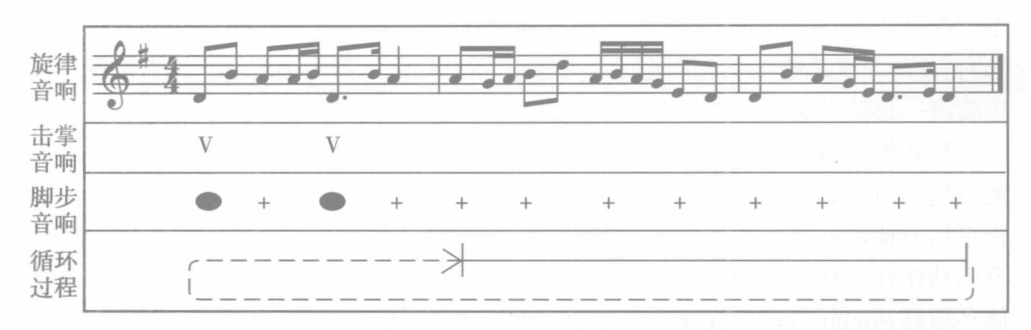
从实地音乐音响的人为组织形式来看，扎西组织的甲蹉歌舞中音乐不仅包括伴奏的器乐音响和参与者的人声歌唱音响，同时也包括由参与者舞蹈动作所引发的有强弱规律变化的节奏音响(如用脚踏地或击掌等)。这就意味着，甲蹉活动的参与者并不只是音乐音响被动的接受者，同时也是音乐音响的主动制造者。舞蹈动作是协助参与者体验音乐音响的重基础方式。

如果从舞者的舞蹈动作与甲蹉歌舞中旋律音乐的对应关系来看，舞蹈动作与音乐音响之间二者保持着形式上的“程式化”对应性。在甲蹉歌舞中，都有相对于器乐与人声声部(二者音乐旋律基本一致)的曲调。虽然每一个曲调都较为短小，但它不仅规定了器乐与歌唱声部音乐的调式与旋律进行，同时在此基础上也规定了具体“程式化”的舞蹈动作。

在甲蹉舞蹈过程中，旋律伴奏音乐(包括器乐与人声)一般由一组不同的曲调构成，每一个曲调和与之相对应的具体舞蹈动作不断循环反复(其中一些不同曲调可能对应相同的舞蹈动作)。而在单一曲调内部的音乐音响反复循环过程中，某一时间位置的固定舞蹈动作总是同与之相对应的固定音乐音响同时出现。

这种音乐音响与舞蹈动作在形式上“程式化”的对应性，多数建立在音乐音响听觉、视觉观察与舞蹈动作的“一致性”基础之上，而有时则建立在三者“非一致性”的基础上。参看下列图表：

说明：下列两个图表中用五线谱记录的是人声或竹笛伴奏的音乐旋律音响；“V”表示击掌声；“＋”(表示弱)和“●”(表示强)记录的是舞者脚步产生的有强弱变化的节奏音响；环圈表示是舞者沿逆时针方向环形行进和身体动作反复出现的循环过程，其中实线部分表示在活动中的环形移动区域，箭头表示起点，虚线部分表示非环形移动区域。
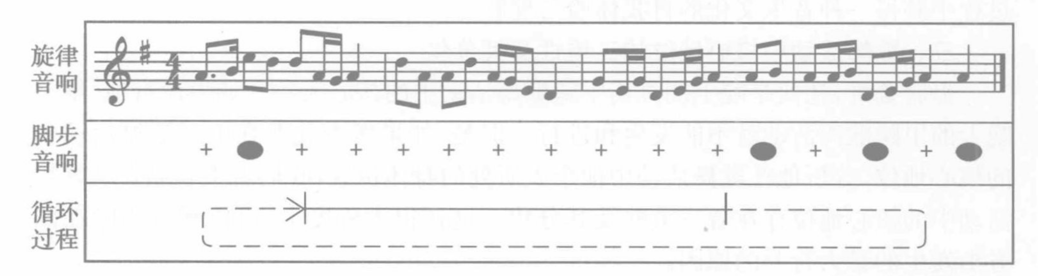


从旋律声部音响来看，这首曲调的器乐伴奏音乐调式为民族五声调式中以小字一组的 g^1 音为宫音的 D 徵调式，音乐旋律在节奏上有着均分律动的强弱反复（即单小节内节奏有强－弱变化）。从具体动作来看，舞者左肩对向圆心，手部并不相连，在第 1 小节和第 2 小节的强拍位置时击掌，剩余时间则屈肘自然下垂。

腿部动作以单位拍进行，第 1 小节左脚向右前方做踏步，右脚不动，第 2 拍，左脚收回向右脚作靠脚动作。第 2 小节重复第 1 小节动作。第 3 小节第 1 拍，左脚向右前做跨步并保持不动，第 2 拍右脚向左脚做靠脚动作。第 4 小节第 1 拍，左脚向身后右后方做跨步并保持不动，第 2 拍右脚向左脚做靠脚动作。第 5、6 小节重复 3、4 小节的动作。

从上表中可以明显看出，旋律音型中第一段（1－2 小节）的重复音型结构、重音位置与身体动作是相对应的；第二段（3－6）小节中富于流动感的旋律进行与环形移动的身体动作是相对应的。

表 2　以扎西组织的音乐“甲蹉”曲调 B



如果仅从器乐或人声的旋律音乐音响来看，伴奏音乐调式为民族五声调式中以小字一组的为 g^1 宫音的 A 商调式，音乐旋律在节奏上有着均分律动的强弱反复（即单小节内节奏有强－弱－次强－弱变化）。

从身体动作的具体行为过程来看，舞者手手相牵，以每一拍为单位，在身前作屈肘的上下（或左右）摆动动作。腿部动作也是以单位拍进行。从表中第 1 小节第 3 拍的旋律位置，舞者右腿向右后方斜跨一小步，在第 1 小节第 3 拍的位置，左腿向右前斜跨一小步。接下来动作同上重复至第 3 小节第 3 拍时，右腿向右后斜跨一小步后，

左脚在第3小节第4拍位置靠向右脚，并重踏地面。接下来的两拍，左脚前跨，右脚靠向右脚，并重踏地面。重踏地面4次之后，所有动作从第1小节第3拍为位置与音乐旋律一起循环反复。四次靠脚踏地动作，造成身体环形移动的中止。

尽管舞蹈者的脚步动作是以均分节奏的方式进行的，但如果从舞蹈者脚步踏地发出的节奏音响来看，强弱变化虽然是固定循环的，但却不是均分的，它与器乐音乐均分律动的强弱节奏出现的位置不同。整段音乐旋律的循环反复起点没有与身体动作环形移动时的起点对应，而是出现在靠脚踏地第三次重复动作中，形成身体环形移动的起点晚于旋律重复起点一拍。最终，脚步踏地动作产生的轻重音响与旋律音乐音响的强弱律动以各自独立的循环过程相重合，而同时身体动作环形移动与旋律音乐音响各自以不同的以的形式各自独立的循环过程相重合。

事实上，“甲蹉”歌舞过程中音乐音响与舞蹈动作在形式上具有的“程式化”对应性，使得音乐音响与舞蹈动作的关系显得如此紧密，以致我们不能剥离二者而单独阐释。在对于甲蹉歌舞活动音乐的理解与体验方面不能仅仅最终诉诸于听觉，换句话说，作为获取音乐音响基础的听觉并不是获得歌舞活动中“音乐”理解与体验的唯一方式。

人们在尝试以听觉为基础理解甲蹉舞蹈中的音乐时，从未脱离经由视觉和身体行为(舞蹈动作及歌唱等)来获取音乐音响以外与之相关的外部综合感受与理解，可以说个人对于甲蹉歌舞音乐的理解往往建立在由听觉—视觉—身体行为建构的意义理解的统一过程中。

对于一个参与甲蹉歌舞活动的个人来说，他所要寻求的是在音乐音响、身体行为与视觉观察三者之间建立一种“动态平衡感”，最终从这种“动态平衡感”的形成过程中获得一种音乐文化的自我体验与理解。

三、歌舞活动中核心地位的三重性及其分化

毋庸置疑，扎西是晚上四方街甲蹉歌舞活动中的核心人物。如果没有他，整个晚上的甲蹉歌舞活动就不能发生和进行。但是，如果考察扎西在甲蹉歌舞活动中的核心地位，分析他在歌舞活动中他个人所处的身体位置，我们就很容易发现歌舞活动中的核心地位存在着三重性及其分化。这在很大程度上，可以解释当晚在四方街发生的暴力行为的原因。

在对扎西进行的采访中，扎西曾谈到过自己在舞圈中的位置在某些特殊固定性：

> 我们村里必须要有个龙头，龙头必须是老一点的一个男的带着。
> 村里面比较正宗的就是在过节的时候，这个时候必须我带。
> 我吹笛子，不能在中间，必须要在龙头的位置。
> 因为我在这里带龙头，如果前面有人挡着或者是动着我一下，我笛子就吹

不成了。因为这样,我才跑到中间去。

吹笛子的这个人必须在龙头的位置,别的人跟着他走,他跳什么动作,你就要跳什么动作。①

扎西将介绍甲蹉歌舞中舞圈的第一个起始位置称为“龙头”,并强调在他居住的摩梭地区,吹笛者处于龙头位置,对体现甲蹉歌舞的“传统”性上起着重要的作用。实际上,一旦扎西处于龙头位置时,他在活动中所具有的核心地位便具有了三重性,即:他既是演奏者、领唱者,同时又是领舞者。在扎西为我所做的表演和在四方街人数较少的歌舞活动中,这种核心地位的三重性得到了充分的体现。

但是当他在四方街受到某些外在因素的影响下——其中最主要的因素就是由于参与人数的增加——则需离开龙头的位置。虽然按扎西所说,他离开龙头位置到舞圈中央是因为担心拥挤的人群干扰自己的演奏。但这只是其中的原因之一,从现场来看另外一个原因就是参与人数的增加造成舞圈的扩大,为了保证实际竹笛演奏的音响和节奏能够统一所有人的舞步,扎西就必须离开龙头位置到舞圈中央,同时不停地在吹奏时在舞圈中央移动。

一旦扎西离开了“龙头”位置,就会导致扎西原本所具有核心地位的三重性出现不同程度的分化。首先,扎西原来所具有的演奏者的核心地位基本上没有受到太大程度的影响,因为如果取消演奏者,歌舞活动就不能进行。其次,扎西离开龙头位置却使得自身领舞者的核心地位丧失,同时领舞者的核心地位转移到了扎西身后新的领舞者身上。

最后,由于舞圈中人数的增加,也造成扎西对于曲调组织形式的改变。当舞圈中人数增加的时候,许多熟悉歌唱曲调歌词的人会没有在扎西吹奏完该曲调的时候就开始歌唱,并引发周围舞者的齐唱。这个时候扎西会停止吹奏,等待演唱结束时重新接入吹奏的曲调。

于是,扎西原来所具有的领唱者的核心地位也就因此出现转移,这种转移并不是固定集中于舞圈中某些特定的个人,而是呈现出一种分散的状态,也就是指舞圈中每一个熟悉曲调歌词的个人都有可能成为新的领唱者。

由于演奏者的核心地位不可取代、领唱者的核心地位不稳定,相对固定的新领舞者位置就成为众人关注和争夺的焦点。

在我调查的一个多月期间,在晚上扎西组织的甲蹉歌舞活动中,如个案所描述的争夺领舞者位置的口角与暴力行为经常发生。无论每一次歌舞活动开始前对扎西身后的有利位置的争夺,或者是在歌舞活动中突发性的新旧领舞者的置换,都在强调领舞者突出地位的同时,成为引发暴力的一个重要原因——扎西不领舞,其他

① 采访扎西,2003年12月3日下午,丽江古城区尚义村王家龙家。

人就会争夺领舞位置，为此，不惜使用暴力。

结　　语

丽江古城四方街是扎西的主要活动地区，可以说，他的音乐文化行为——甲磋，是在这里完成的。四方街充满现代气息，旅游商店和酒吧犬牙交错，空气中弥漫着爵士乐的声波，游客如织，外地人和外国人摩肩接踵。扎西为首的音乐活动，给四方街涂上一抹浓郁的传统民族文化色彩。

所有的外来者(outsider)都认为扎西的活动代表和呈示着纳西民族文化传统，但是，扎西是纯粹的摩梭人，扎西是藏语经名，意为吉祥，他身上所穿的"冲巴"是毫无疑问余地的藏袍。他本人根本不认为自己在传承纳西族的音乐文化。文化是一种习得行为，扎西的音乐熏习十分复杂。可见，文化，就其表面与内部结构而言，有时会表里不一。在多民族杂居的地区，常常会出现文化混合的情况。每天晚上在这里自发展示的民族风情，旅游者当作纳西文化来感受，而从纳西人的角度讲，是实实在在的异文化。

当我们将民族作为一种整体特征性的内容来理解的时候，往往只注意其外在区别于其他民族的特征；当我们说一个民族的音乐文化时，也往往只是关注具有代表这一民族身份的音乐文化，忽视在同一民族标牌下的地方性的文化差异。事实上，这种差异是存在的，只有局内人(insider)才可以感知。甲蹉这一音乐文化事项告诉我们，如果研究的目的性只在于强化对于同一性的民族身份的建构的话，那么他就背离了文化存在多样性这一基本事实。

文化相对主义在揭示事物存在差异的时候，有时会落入一种反向意义的教条之中。尽管如此，但它所提倡的多元视角在帮助人们以变化的视野审视自己所处的世界时，每个人都在这种不停变化的意义理解过程中，获得了个人价值的体现。纳西人在轰轰烈烈的纳西文化宣传中，从各自不同的角度获取文化身份的认同。扎西每天晚上的音乐活动，组成了纳西古城不可缺少的景观。他们的自发行为使得每天在四方街的甲蹉成了一种"新"的传统的延续。即使歌舞活动承载着他们各自不同的文化观念，但表现为一种统一的纳西音乐行为，无论是否充斥其他的文化意义，这个活动不断进行，每一天都成为同一活动的再现。

甲蹉是社会下层自发的娱乐活动，这样，它就是一种文化形式。形式必然有自己的结构。甲蹉的结构比较简单，它由两部分构成——音乐和舞蹈。这些音乐和舞蹈是什么，本文作了详细的分解和说明。

甲蹉的音乐可以是纯粹的器乐或乐器伴奏的歌唱。当我们对甲蹉作这种音乐分类描述时，便给了它在乐器上扩充的空间。甲蹉的形式就此成为经验和知识的对象，划定的界线使甲蹉从大研镇其他的音乐事项(比如东巴宫的音乐演出)区分

出来,从而否定了它在传统上的连续性。因此,甲蹉成为活动对象参与的形式。

甲蹉的活动过程中,我们可以发现音乐的重要性——它是决定性的因素,没有音乐,甲蹉无法进行。音乐的制造者扎西掌握整个活动,获得龙头的位置。但是,甲蹉歌舞中,最重要的东西却不是音乐。

甲蹉不过是社会中众多文化形式的一个。它是一个综合过程,通过参与,个体走到一起,形成甲蹉过程中持续的关系。个体进行有序的互动,保持这种关系直到甲蹉结束。

可以想见,个体在常规的形式下互动,与其他个体联合并相互包容。这里会出现两种可能:合作或者对抗。当扎西是龙头,这是常规、有序的状况,甲蹉的参与者联合、包容、互动。当扎西离开龙头的位置,他的音乐便不再重要——出现了龙头的真空,为争抢那个位置,不惜动武,置人于死地,最后中断甲蹉,可见,重要的是那个龙头位置。

那个位置为什么重要?人的本质在他与周围的关系中体现出来。甲蹉是人创造的。龙头是这种文化形式中优先地位。在这个优先地位上的人,可以在服从音乐的前提下支配甲蹉舞蹈动作。但是,甲蹉的结构包含着不稳定的因素:音乐制造者必须离开龙头位置以便音乐更清晰、以便大家获得统一的音乐。这样,持续的统一成为转化的机会。讽刺在于,转化的出现完全是因为统一的目的。

甲蹉给参与者的互动提供了中介,通过这个中介,个体走到一起。甲蹉就是个体参与社会交往的一种手段,体现了一种共同的象征性的现实。这个现实最隐秘、心照不宣的功能是给青年男女的交往提供了机会——青年男子可以插进甲蹉舞圈的部分,然后拉着女子的手共舞;青年男子还可以推攘任何女子,跟任何女子搭讪……这些具有荷尔蒙含义的举动符合甲蹉的规则乃至符合上千年来的习俗。在喜马拉雅山东南麓山地,青年男女在音乐和舞蹈活动中挑选性的对象是常见的景观。

这样,甲蹉从各种各样的意义中获得了象征的形态。显然,甲蹉舞蹈龙头是具体化和夸大了的男性自我陶醉,每个瞬间都释放着性的暗示。龙头地位的获得或失去,也就是得到或丢失荣誉、尊严。一旦出现龙头地位的变化,游戏的乐趣顿失,人类最野蛮、好战的本能("the most savage combative instincts")①便可能冲决社会规范。

因此,甲蹉歌舞,最重要的是这个活动对阳刚之气、骄傲、丧失、愤怒等社会主题的包装和展现。此次个案调查研究,否定了那些音乐研究中最常见的"陈词滥调"——他们参与的目的在于弘扬传统音乐。是这样的吗?

当然,不可否认甲蹉是一种文化活动,其成员以参与来阅读、解释、表达、分享它的意义。然而,对自己参与的一切活动赋予生活意义是人类存在的主要目标和首要条件。

---

① Ruth Benidict, *Patterns of Culture*. Columbian, University Press, 1947, p. 113.

一旦如此理解，甲蹉的文化意义就此展示出来。对甲蹉进行深描，揭示个体行为所象征的文化意义，是非常复杂的过程。由于这个过程是主观对客观事件的描述，一切都有反驳的余地——社会情景中隐藏的意义结构都是多样的、局部的和盘根错节的。

但是，意义天生就是公共的。意义由社会建立、维系并使之合法化。甲蹉是公开上演的公共活动，它与具体的社会事件和场景紧密相连，表现出共有的社会世界。因此，给予甲蹉意义的过程，不是私下里发生在个体孤立的头脑中，而是依赖于公共空间的共有象征的相互交换。于是，个体行为暴露出其价值观。

必须承认，文化事项更为常见的是，形式的稳定与个体的发明创造并存。在六个月以前，丽江古城四方街并没有甲蹉。六个月来，是摩梭青年扎西在这里发明创造了一个纳西音乐事项。但是，甲蹉被创造出来，它就获得了某种程度的自在性。也就是说，它就独立于创造者，有了生命，不会轻易被抹煞掉。甲蹉的存在依靠自己的功能和机制。一旦如此，在它被创造出来以后，扎西便没有可能控制其他人对甲蹉的使用和影响。由此，甲蹉自展现为文化。

（原载《中国音乐》，2007 年第 2 期）

晋北民间乐班界定及话语阐释

——以阳高县北部两类民间鼓吹乐班阴阳、鼓匠为例

吴　凡

阳高县北部民间鼓吹乐班——作为特定时空中的特殊群体，作为当地庙会与丧葬中的典型象征符号——阴阳与鼓匠[①]其人其乐如何在国家与社会的变迁中生存至今，是笔者关注的焦点所在。他们并非历史乐户的嫡传，亦非散布的普通好乐村民。本文在对其作出概念界定的基础上，对乐班生活用语——"黑话"进行深入剖析，以期把握他们全景式的生活实态，这既是阐释阴阳与鼓匠的音乐及其功用的出发点，也是寻求庙会的地方文化特性、理解村落级序生活的独特视角。

一、阳高县辖区内音乐类班社组织概述

排除国营正规剧团或歌舞团，阳高县辖区内音乐类班社组织包括本文主要论及的阴阳班与鼓匠班，还有戏班、讨吃班（专门在民间红白喜事中演唱民间小曲或流行歌曲的松散组织）、流行歌舞班等。戏班还可具体分为二人台班、晋剧班等。

除戏班具有自身的一套完整规程之外，讨吃班、流行歌舞班等音乐类班社组织具有以下特点：1）不受村界地域限制的非固定关系的自愿组织；2）无明确的师承关系；3）规模不等，三人即可成班；4）无确定班主，揽到生意者即负责当次表演；5）非固定成员组合，想来想走，悉听尊便；6）表演曲目随意，可由演员临时依据当日当地情况、具体事由、演员身体状况决定曲目；7）无固定演出场合，婚庆、开业、庙会、丧葬、祝寿均可，搭台即演，演完拆台，不留痕迹；8）不与特定仪式具有相互对应的必

① 笔者注：阴阳和鼓匠是当地对于民间鼓吹乐班的俗称。前者以笙管为主奏乐器，后者以唢呐为主奏乐器。

然联系。

鉴于上述班社特征，阴阳班与鼓匠班特点是：1)成员较为固定。一般情况下，本乐班成员不参加其他乐班的活动；2)各成员间有着明确的血缘关系或师承关系。乐班的技艺多为家传，血缘关系重于师徒关系；3)班主明确，并在具体收入上明确显现；4)有固定的社会适用范围：如村民在集体仪式(如庙会)或家族仪式(如丧葬)对于他们的认同与需要；5)存有可追根溯源的历史性演奏套曲，尽管并非所有乐班成员均会吹奏，但套曲(俗称"古旧东西")可视为乐班身份与名望的象征；6)具有相对固定仪式程序，如庙会中的祈雨施食仪式，丧葬仪式中的报庙、烧库等一系列复杂仪规；7)该类班社在当地至少具有百年以上的历史存在。如鼓匠乐班及阴阳乐班的历史至少可追溯至清代中叶。

二、乐班界定

在阳高县地方知识体系中，对乐班[①]有着明确的指称与界定，从不同的角度对于它们的解释有着细微且不容忽视的差异。

一、阴阳

1. 自我描述：历史与当下的异同调查中，笔者曾遇到一个令人尴尬的局面：当地阴阳拿出自己的名片提出交换时，笔者却只能以笑抱憾，不由感慨他们对于现代社会中交际礼节的采纳与运用。

不过这些名片给予研究者管窥阴阳自我描述与推介的机会。试以下列两张名片为例：

表1 阴阳名片

正　面	反　面
(八卦图)恒山道乐班 王凤彩主传 地址：大白登村 电话：6774147　手机：13603520197	主　营 白事、超度亡灵、出殡送葬、花圈纸扎、挽彩摄像，择婚丧嫁娶、起土动工、一切良辰吉日 本人爱好八节三奇、二十八宿、八门九星。
李氏祖传 地址：阳高县大场面3号 手机：13603521037　电话：0352－6627446 联系人：李建春	白事大会 择日、看坟、寻龙卜地、安葬立向、起土动工、修造、嫁娶、移居、开业庆典等良辰吉日。 花圈、油财、纸杂，一切治丧用品，阴阳超度报恩、孝经等白事服务一条龙。

① 为了便于论述，除去特殊标明指称之处，本文行文中所论及的"乐班"仅为阴阳与鼓匠这两种仪式性班社的总称。

这是两张在2000年之后出现的名片，但具有相当的代表性、时代特征与传统印记。

据60岁以上的老阴阳回忆，对于自身行当的定义用七个字即可概括："一看二念三吹打"。看：相当于上述名片中强调的"择日、看坟、寻龙卜地"，观风看水选定吉时之事。念，在现在的名片仅有一词提及："孝经"。实际操演之中，远非仅"孝经"可以替代，名目繁多的经文吟诵，常令人耳晕目眩。至今仍在诵念的，仍有十七本经文之多。吹打，在现今的名片中毫无涉及。也许这是一个不用特别说明、大家公认的事实。不会吹打的特殊"阴阳"，在阳高县及其辖区中被称作"画匠"。一般情况下，画匠的"业务"范围是算命或丧葬中的总管。他们的行业范围与阴阳有重复之处。如今画匠已不常见，多由阴阳代替。

除了名片中提及的"摄像"，近五年才出现，而且由于器材昂贵，至今尚未普及、罕能见到之外，当今阴阳的业务均未超出20世纪初至1960年代末的执行范围。与名片中的较少涉及相对应的是吟诵经文的明显减少，这是不争的事实。

部分阴阳明确指出自己的身份是伙居道——如同常人一般可以结婚生子的居家道士；有的表明自己皈依正一教中灵宝教派。但是通过调查得知：他们并未被授予相应道名。并且不知晓"正一教"为何的阴阳，不乏其数。

2. 鼓匠眼中的阴阳

鼓匠滑磊曾经谈及一件非常奇怪的事情：在十墩的一次白事中，午饭时与鼓匠乐班成员谈笑风生、推杯换盏的一名年逾七旬的阴阳，在下午诵经的过程中，骤然停止了呼吸。而原白事家中的死者竟然死而复活。人们都说是老阴阳替死者去了。

在滑磊的讲述过程中，许多普通村民身份的旁观者及其他鼓匠、阴阳均参与了细节的补充。对于滑磊的说法，没有人表示反对。特别是谈到"阴阳是拿鬼的，如果拿不住就会反被鬼拿"的观点时，大家都表示认同。

在鼓匠与村民，甚至是于阴阳自身看来：他们是与鬼神打交道的人。通鬼神，是代表他们身份的标志性指称。曾有阴阳对笔者表示一般"阴阳做不过三代"，因为与鬼神交往过密，从而对于本门后代不利。

3. 村民对于阴阳的解释

请阴阳村民对于阴阳的态度从一个字中就能体现出来"请"。在庙会场合或丧葬仪式等需要阴阳来诵经吹管、测算时日时，哪怕经济再拮据也要"请"阴阳代表他们敬神降鬼。一个简单的"请"字，体现了村民们希望通过阴阳以表对于神鬼的敬畏以及祈求神灵祖先的庇佑。特别是谈及现在已经长期未被操演、名存实亡（经文尚存，但无人能做）的一个仪式——"破狱"时人们的畏惧之情与神圣之感同时流露在众人的谈吐与眼光之中。据说如果得罪了阴阳，在仪式中他们只要走错一步，就会给"东家"（请阴阳做法的人家）整个家族带来毁灭性灾害。也许恰恰这就是为什么该项仪式消亡的部分原因所在：村民不希望阴阳具有他们所无法掌控的、具有灾

害性的法力。对此村民采取的对策是：使需要该仪式的场合消失。一般情况下，阴阳被置若上宾，这与他们特殊的身份——接通鬼神——休戚相关。

鉴于上述三个角度的分析，本文对阴阳进行综合界定：阴阳，民间道教仪式执行人，通过吟经颂文、鸣簧奏管替村民祈福禳灾。犹如对于"民间仪式执行人的界定[①]所说，阴阳并非真正身份的道教神职人员，他们的社会身份依旧是农民。他们是一手拿锄头，一手捧笙管；一边种地收麦，一边掐指算日的半职业性仪式执行人(semi-professional ritual specialist)。故而阴阳具有双重身份——农民与民间道教仪式执行人——及其特征"。

二、鼓匠

1. 鼓匠与阴阳之比

相对阴阳来说，鼓匠与其差异明显体现在以下四个方面：一是鼓匠的表演场合较为宽泛。婚丧嫁娶、起土动工、春节庙会、商铺开业，均可请鼓匠吹奏；但并非表明鼓匠乐班在上述场合中的不可或缺性。现实生活中，鼓匠乐班似乎随处可见、无处不在，但亦可依据不同情况、不同条件增添或删改。他们自身的可变伸缩空间亦十分宽广，灵活性相当大。其二，演奏曲目与程序的较少固定。较之阴阳而言，当今鼓匠——无论是吹奏的乐曲还是使用的乐器——所具有的历史遗留影踪从表象看来更为弱化。其三，他们的师承或家传不如阴阳那般明晰。论及家传，极少能够上溯三代，师承关系较为复杂，有时出现"过门"(当地俗语，意为师承)于多个师傅的情况。最后，鼓匠乐班成员的行业身份相对流动性较大：许多学徒因为无法忍受鼓匠的辛苦，有的改行成为歌舞班甚至串行为阴阳乐班的成员。

问题在于，鼓匠乐班在什么情况下是不可或缺的呢？在婚丧嫁娶中，在开业庆典中，还是在起土动工时？答案就是本文所设置的研究背景，亦是本文为什么要将乐班放置于庙会的背景中加以论述的原因所在。在阳高县辖区的庙会中，鼓匠乐班的唢呐声由始至终伴随着冉冉升起的香烟，环绕在庙宇的周遭，直至会结人散。鼓匠乐班是处于庙会的核心层次、不能随意删节的关键环节。有些庙会因为有僧人主持，对于阴阳乐班虽然并不排斥，但有时会因为当年经济的拮据而将其省略：如许多家园庙会。但鼓匠乐班是位于神与人之间的乐班组织，庙会需要鼓匠乐班鼓吹造势、宣扬灵验与吸引信众。僧人与阴阳均能以其不同的仪式与神界的不同主神相互沟通与交流。从这个角度来说，僧人与阴阳的作用有着类似的一面：重在与神沟通，将村民的祈盼与感激转告神灵。继而，鼓匠的作用随之突显出来：吹奏在神人之间，将神灵的信息告诉村民，并使神人共享欢娱。游弋于神、人两个极点之间的阴阳乐班与鼓匠乐班，虽然每次演奏曲目及操演仪式并非固定，但不论出现

---

① 关于"仪式执行人"的界定，参见笔者发表的文章《在汉字的背后——民族音乐学学科视域中的译文解析》，载《音乐研究》，2006年第2期。

与否，他们各自的身份位置指向性却清晰明了：阴阳侧重对神，鼓匠偏向于人。

2. 阴阳眼中的鼓匠

在阴阳看来，鼓匠处处比他们低一等级。具体主要体现在两个方面：首先是吹奏地点的设置——在任何场合中鼓匠吹奏的地点都是在院外、庙外，他们是不允许进大门、被人瞧不起的"门外汉"。不论他们吹奏的是古老套曲还是新兴的流行歌曲，其目的旨在"红火"(热闹)与造势。其次，在当下村落环境中，鼓匠对于吹奏乐曲的不加选择——目前甚至只要会用唢呐吹奏一首流行歌的人，就可以充当鼓匠乐班的班主。甚至出现鼓匠班人手不够，临时拉扯一些街头捡破烂者滥竽充数的情况。当然作为优秀鼓匠仍旧并非易事，但现实状况表明鼓匠乐班对于传统规矩意识的日益淡化。

在鼓匠身上所看到的是对于传统"老规矩"的打破与重新塑造，而阴阳身上更多地体现了沿袭与传承。正是由于鼓匠不断为传统注入了新鲜血液，灌入新的元素，才使得阴阳所沿袭的传统价值得以突显而受到动力的推进，流传至今。这两种力量共同形塑、建构着地方性庙会文化传统，缺一不可。

历史曾经创造的众多辉煌，都因为缺乏推进的动力，而凝固在了原点，从而没有勾画出漂亮的线条。破立相承：有了打破，才有沿袭。对立的两面，缺少了一个，就失去了立体的生活原貌而显得单调乏味，最终被历史遗弃。在某种意义上说，文化的延续，是在矛盾中的传承。有破有立，有改变有固守。

3. 村民的看法

相对于阴阳，村民给予鼓匠的态度是："雇"鼓匠。鼓匠与阴阳的雇、请之分，天壤之别。

雇佣的关系当然远非诚请之人。既是雇佣而来，意味着"我让你做什么，你就得做什么"。鼓匠自然有其遵循的规矩。但相对于规矩而言，雇佣他们的东家的要求，何尝又不是规矩呢？察言观色，是鼓匠必需的本领；"走在人前，吃在人后"是鼓匠应循的规矩。

综合上述因素，本文给予鼓匠的概念界定是：介于民间信仰仪式执行人与普通百姓中的仪式操演者。他们的表演场所多为庙会与丧葬仪礼，主要演奏乐器为唢呐，曾经有历史流传下的八大套曲，至今仍有少数乐班可以完整吹奏其中的五套。[①] 该类乐班的主要功能是替东家(神灵也可以说是一种具备特殊法力的"东家"，而阴阳与僧人可以说是这一特殊"东家"的"管家"，替神灵打点与安排庙会的仪规与程序)鼓吹造势，扩大影响，以显示雇主的灵验之能力或孝道所在。

三、乐班组织的类型

关于农村中的民间信仰团体，杜赞奇曾依据华北一些个案实例将其划分为四

---

① 关于阴阳和鼓匠所吹奏的套曲，详见笔者博士论文《秩序空间中的仪式性乐班》，中国艺术研究院研究生院油印本，2006 年。

类:村中的自愿组织,超出村界的自愿组织,以村为单位的非自愿性组织和超村界的非自愿组织。[①] 杜赞奇对于民间信仰团体作出的划分,是以国家行政体系中的村落为其区域判定标准。以村落为标准,对于探讨在文化的权力网络——文化、权力与国家三者之间的关系——的民间信仰团体较为便利。但身为精神特性的信仰,不因国家行政区划的阻隔而桎梏于某一村、某一地。“溪声便是广长舌”,信仰如水银泻地一般散布在民间的角角落落、各方各面。信仰是民众虚幻、想象的世界。而民众真正的依托是国家实体中的权力机构。民众只不过通过虚幻与想象的世界来表达对于现实世界的美好期冀。信仰辐射区域——神界中各神灵的管辖范围——与行政区划之间的地理位置,或重叠、或包含、或错位。这一切均构成了独特的地域信仰空间,建构了极具地方个性化的生活级序。

前文已于细枝末节之中表述了阴阳与鼓匠的区别,分别对其作出了界定。但对于乐班——阴阳与鼓匠两者组成的整体而言——其组织类型的共同特性可以描述为:以信仰辐射区域而并非行政区划设置范围中的仪式服务组织。之所以冠以“仪式服务”四字,原因有三:其一,乐班的生存背景是村落的庙会与丧葬仪式。这些场合都是民间信仰体系的仪式场合(庙会:民间信仰体系场合,属于仪式场合)或仪式性场合(民间丧葬虽然不是民间信仰体系中神灵的居所,但是人的生死掌管于神灵之手,且丧葬期间所进行的一系列仪式行为与作为仪式场合的庙会中的集体仪式有着某种共通之处)所在。其二,透过“服务”二字,笔者意欲表明:无论有偿无偿,无论诚请抑或雇佣,乐班与所在地域的村民之间建构了一种传统的经济与文化的互动关系。其三,作为普通村民的阴阳与鼓匠,虽然生活于一定的信仰氛围之中,但他们本身对于神灵的信奉与否,或者信奉神灵的程度因人而异。并不因为其为参与仪式的特殊群体,乐班成员就一定具有某种民间信仰。

阴阳与鼓匠,这两种仪式乐班以其不同特性的音乐“语言”,共同讲述、呈现与构筑了一个地域的个性化传统。由时代环境——物质与信仰环境——需求场合形成的非等边三角形力量结构,营造出乐班非稳定性的生存空间。三边作用力共筑的合力大小,构架了乐班及其传统流变的方向与存在的可能性。

三、乐班特有话语——黑话[②]

生活在社会象征时空中的乐班,亦创造了自己的特殊象征体系——隐语,其用

---

① 杜赞奇:《文化、权利与国家——1900—1942 年的华北农村》,王福明译,江苏人民出版社,2003,第 85—86 页。

② 笔者注:黑话,阳高俗语,专门指称当地阴阳和鼓匠在谈论某些不愿意被外人知晓事情时的特殊用语。

意有二:一是标明了自己不同于常人的低下身份;二是反以其创制的、流通在特定群体中的“黑话”“言明”了他们敢怒而不敢言的“对抗”。

一、“黑话”的变迁

1. 历史现象

黑话,即隐语,带有隐含在字面之外、不被圈外人所了解的特定含义。其透射出来的不仅是单纯的语言文字,而是一种社会现象。它存在于不同历史时期、不同国家之中,被不同族群、不同身份、不同年龄的人们建构、使用与更新。

黑话曾经一直被主流社会之外的、地下的、隐秘的或犯罪组织频繁使用。也许这就是“黑话”名称的来源。“黑”,这个本是表示色彩的词语,在这里指称隐秘、并非常用的、不被人理解的。它一般由特定组群的成员在非正式场合或组群集会中使用,以显示其组群身份及其特殊性与隐秘性。组群成员之间可以通过这种语言交流信息、互相逗乐,并由此形成该组群成员与非组群成员之间的距离。

历史上,使用这种特殊语言的组群在社会中具有特殊的等级——一般不为主流社会承认或低人一等。他们试图通过黑话形成与外界相对隔绝、特有的交际范围。黑话,不仅显示出使用者独特的身份及地位,同时帮助他们建构与强化了其特有的身份。从黑话中,可以映射出他们的经历、信仰以及价值判断。

所以,黑话至少与三方面的因素密不可分:首先是运用特定黑话的组群;第二是组群在社会中的身份与地位;最后是他们通过黑话共享的社会经验与情感体验(social and emotional experience)。

2. 现状描述

其实,战争早已让黑话登上大雅之堂,只是并未采用“黑话”这一具有贬义色彩的词汇,改用“暗号”来表达。黑话已跨越地下组织的生存语境与使用特权,而扩展到主流社会的各个层面之中。用“行话”这个中性词来替代当今世界各行各业、各类人群对于“黑话”——一个带有历史色彩词汇的指称,应该更为适当与贴切。

行话,当然包括了各个行业中的专门用语的特定指称,但与专门用语——术语又有区分。它仍旧沿袭了不在公开场合、正式场合之中使用的特性,只在小范围内被理解、流通与施行。行话,并不仅仅是行业中的特殊用语现象,它还渗透到生活中的角角落落,特别得到网络时代及年轻人的青睐。那些极尽彰显时代特征与个性的语汇,俨然已成为一种流行与时髦的表征。

3. 分类

从地下用语到“打”入主流社会;从低微身份的象征到引领时尚的风向标,黑话从历史舞台的犄角旮旯登堂入室。在这一个过程中,不同国家、不同组群的黑话经历了不同的发展变化路径,在当下也分别处于这一个过程中的不同“点”的位置之上。它们的发展历程亦因为文化背景、生活氛围、使用语境的不同而各具特色。总的来说,黑话的语汇,均处于创造—应用—淘汰或更新—补充的循环发展之中。

黑话至少可划分为三种类型：(1)过去曾经使用，现在被淘汰的。作为口头用语的一种，黑话只有在使用、表述的过程中方能体现其特殊涵义。时过境迁，没有了黑话的使用语境，缺乏了黑话的使用必要，那些词汇就会逐渐随着人们的记忆而消退、流逝。(2)一直沿用至今的。这类具有实用价值的语汇多与特定黑话的核心作用与中心功能相互关联。只要使用它的组群没有消失，作为传统的一部分的这类黑话就会延续使用与传承。(3)新近创立的。这些只证明其当下存在的语汇，不可避免地焕发着时代气息。但是它们只能反映自己现时的存在，却无法预料自身命运的长短。

二、阳高县的乐班黑话

时至今日，阳高县乐班成员仍沿用黑话来指称他们的行话暗语。这一表述仍旧带有体现他们低微身份的象征。

根据阴阳李满山回忆：其父亲李清曾经听他爷爷(李柘)说过，黑话原本是专为从事鼓匠的盲人创立。由于双目失明，他们无法看见周围的情况，不知道是否有应该注意的话语禁忌。如果因为说错话得罪了东家，意味着他们将会失去吃饭的营生。

何时开始出现黑话，这是一个谁也说不清的问题。但至少在 20 世纪中叶，黑话一直存在。并且黑话的使用范围逐步扩大：不仅盲人鼓匠使用，而且“明眼人”阴阳亦将从鼓匠那里选择学到的用语，纳入了自己的话语体系。

1. 三类惯用“黑话”

按照内容指称，阳高县乐班成员的黑话可以大致分为三类：

其一，专指钱数。此类黑话仅在商议雇请乐班的价格中使用。一般由乐班成员内部商议一个价格，然后由班主为代表与“东家”操办事情的管家谈价。为了避免旁人干预与了解，班主与主管之间会以黑话来说明。故而，不仅乐班的成员是黑话的使用者，同时还有懂得这种特殊语言的、懂得所操办仪式“规矩”的管家。或许管家就是黑话传播的中介人之一。

其二，乐曲与乐器。由于吹奏过程较长，乐班成员难免疲惫。偶尔在应该吹长大套曲时，想以容易且不费劲的小曲代替。为了避免被东家知晓他们的偷梁换柱，于是为了吹奏乐曲创行了一套黑话。对于乐器的指称的黑话，更准确地说应该是俗语或地方化指称，多因乐器特点创立。

其三，生活用语。为了提醒乐班成员中的盲人或对于外部环境及临时情况的了解与相互提醒，亦产生了一些对于日常生活中的人或事物的特殊指称。

2. 现行黑话分类列表及解析

依据流传与使用情况，将乐班现行黑话分为以下三类，分别通过表格陈述：

第一，沿用至今类。从可追溯的记忆中，具体钱数与乐器的黑话至少流传了百年以上，并且沿用至今。

表 2 乐班数字型黑话释义

黑话指称	通用标准	黑话用语	黑话释义
钱数指称	一	丁盖	丁字的“头”
	二	空工	“工”字的中间空缺
	三	川	把“三”字旋转 90 度
	四	回	字形相近
	五	丑	字形相近
	六	断大	将“大”字断开
	七	皂底	“皂”字的底部
	八	盆盖	“分”字的上部
	九	曲弯	象形描述
	十	田心	“田”字中间
	百	大田心	比十的数目大

在记载当中,一个很有意思的现象,至今回味无穷。如果不是因为试图将指称钱数的黑话转录为文字,也许永远不会了解这些特殊黑话的创立过程。在笔者的第一次田野调查(2003 年 7 月)过程中,为了将这些通过浓重地方口音表达出来的黑话记载下来而困扰良久。最后采取的办法是写出类似地方语音的文字,并加以拼音标注。在第二次田野调查(2003 年 12 月)与鼓匠滑云的交谈中,无意中竟然“破解”了这些黑话的正确写法及含义(正如表格中“黑话释义”一栏所注),且易于记忆。

仔细分析,这些黑话的创立使用运用以下原则:(1)拆字法。如“丁盖”字表示“一”,“工”字去掉中间表示“二”,“大”字中间断开表示“六”,“皂”字取其底部为“七”,“分盖”表示“八”,“田”字取其心表示“十”。(2)象形法。如以“川”表示“三”,“回”代替“四”,“丑”表示“五”,以“曲弯”表示“九”。

两种既简单质朴又凝聚聪明才智的创立办法,令人不由心生佩服。

指称钱数黑话的调查记录过程,警醒了研究者:在田野工作中不仅应按当地的语音记录下来黑话(的确是必要环节),同时还要试图去了解它的地方释义。流传如此久远的黑话,并非随意的一时应景之作,还有其文化内涵。由此,在记录过程中,在依靠音译的同时,还要理解其意。

与指称钱数的黑话不同,关于乐器的黑话指称的创立,则融入了相当的乐器特征描述与生活情趣。

表 3 乐班使用乐器黑话及释义

黑话指称	通用标准	黑话用语	黑话释义
乐器	唢呐	捏子、娃娃	以持握唢呐的姿势命名
	笙	竹片儿	以乐器主要构造材料命名
	镲	锅	生活用具的象形说法
	鼓	皮	以乐器主要构造材料命名
	锣	疙瘩锣、铜鼓	以乐器形状特征命名
	长号	波罗	
	龙头号	马汗、牛腿号	以乐器形状特征命名
	云锣	铛子	以乐器声响特征命名

第二,几近流逝类:乐曲名称。阴阳使用的传统套曲并无黑话指称。下列表格中是鼓匠曾经使用的乐曲黑话表述(见表 4)。由于鼓匠吹奏曲目的变化与上述传统曲目的较少使用及部分失传,该类过时的黑话已经开始逐渐退出历史的舞台。

表 4 鼓匠乐班乐曲黑话

黑话指称	通用标准	黑话用语	黑话释义
乐曲	将军令	又	两者之间没有某种对应或必然联系,难以解释。
	水龙吟	长吹	
	上桥楼	shel(第四声)落	
	百河宴	百了黑了一落	
	大雁落	得了一落	
	小雁落	洗了一落	
	中芙蓉	追龙飞龙一龙	
	倒春雷	倒了春了雷了	

第三,与方言融合类。由于这类黑话对于使用场合、使用人员没有特殊要求,且与日常生活密切相关,故而逐渐与生活用语相融合,被纳入普通村民日常生活的地方语言体系中(见表 5)。

三、黑话的使用者:阴阳与鼓匠

较之鼓匠用语中对于黑话的较高使用频率,阴阳的语言更为"文明",更为公开。这与他们略高的社会身份有着相当直接的联系。

在田耀农所书《陕北礼俗音乐的考察与研究》中,将其地鼓乐班社的行话暗语

分成数词类、名词与形容词类、动词类三部分，并分“黑话能指”与“实义所指”列表述之。在田耀农的调查中，他认为：“吹手与戏子虽属不同行当，但有些行话却是相同的，由此也隐约可见二者的在某些方面的同源性。”①

阳高县中的情况与其不同。据阴阳谢北（生于1939年）介绍，戏班黑话俗称“漏八风”。具体解释即：浸淫在戏班氛围时间久了，都能理解他们的黑话。一般来说，除了特殊字词的运用之外，一个最便捷的黑话使用方式就是重复。如：你吃饭了吗？戏班成员会用较普通语速快的方式说出：你你吃吃饭饭了了吗吗？猛一听，的确难以理解。但是明白了这一运用规则之后，就非常容易了。但毕竟是翻倍使用的语言，所以在缩减的过程中还需要一定的熟悉程度方可与其交流与对话。

表5 乐班日常用语中的部分黑话及释义

黑话指称	通用标准	黑话用语	黑话释义
日常用语	烟	火因	将“烟”字左右拆开
	拿	合手	将“拿”字上下拆开
	姑娘	果儿	像“果儿”一样漂亮
	男孩	牛儿	模拟生理特征
	漂亮	条码	身材线条的描述
	吃	口	用字形的偏旁
	喝	die(第一声)	
	酒	油	
	喝酒	点油	

相对阳高乐班中的黑话，戏班黑话的创作及隐喻成分减弱了许多。由此可推测：由于仪式执行人的身份，乐班比戏班需要一种旁人更难理解的内部流通的隐语。这是具有地域特色的需要而非普遍现象。

通过对于乐班黑话的解读，看起来，被认为“没有文化”的人，却使用着具有文化含义的语言。福柯曾在《性史》中论述：“权力和知识是在话语中发生联系的……不同形式的话语是不同形式的抑制和知识图示不停地来回运动的载体……话语传递着、产生着权力；它强化了权力，但也削弱了其基础并暴露了它，使它变得脆弱并有可能遭受挫折。”②

---

① 田耀农：《陕北礼俗音乐的考察与研究》，上海音乐学院出版社，2005，第180页。

② [法]米歇尔·福柯：《性史》，张廷琛等译，上海科学技术文献出版社，1989，第96—99页。

陈庆德对于话语的使用也有较为透彻的分析:

> 权力产生于话语的机制,同时,话语又是权力所争夺的对象……权力是让被压制的事物在其话语的外缘活动,或者说是为它创造了另一种话语,提供另一种说话的机会:一方面被压制的事物必须被贬入冷宫,另一方面,它又必须时时露面,时时伸张自己的意义。于是,被压制的事物又在另外一种意义上得到了"权力",区别在于,它所伸张的意义与话语内的事物不同;话语内的事物得到现行权力的认可,具有的是自称为真理的权利,而被排斥的事物只有自认为谬误的权力。①

将上述观点用于对乐班黑话的解析中:乐班成员使用着黑话,象征了他们在社会级序空间中的低下身份。这种话语的使用,并非出于他们本愿,而是被社会的歧视造就而成。低人一等的社会身份与地位、国家主流话语权力的压制,使乐班成员为了谋得一席之地和保护自己,迫于无奈创制和使用着这种独特的语言。在运用或曰强迫使用黑话的过程中,乐班成员既生活于主流话语霸权之中,属于社会的边缘生存;与此同时,又得到了另外一种话语的"权力"——在丧失使用社会主流话语的权力的同时,通过使用自创的外人不懂的小群体使用话语,及其使用"黑话"过程中不经意所显露出的低下身份,反"歧视"、反"霸权",向已然确立的社会级序表达出自己"无言"的反抗,体现了一种弱者的抗争意识。

(原载《交响》,2007 年第 3 期)

① 陈庆德:《经济人类学》,人民出版社,2002,第 30—31 页。

民间音乐消长:乡民生命意识的艺术诉求

——黔中腹地营盘社区音乐的民族志叙事

杨殿斛

世纪之交,人们会不自觉地以一种神圣的使命感对中国社会文化的发展作宏观的回眸与展望,以期为新世纪的文化建设搭建有益的平台。走向21世纪的话题依然把"古今关系"和"中西关系"作为重要的内容,亦因全球化语境与民族文化自觉意识的冲撞而具有悲剧色彩。世纪之交的文化反思因社会发展急需理论指导而显得庄严和神圣,它引发了音乐界关于中国音乐发展问题最为激烈的争论。① 这场争论认真地回顾与检视20世纪中国音乐发展所走过的路,直到最近也还在关注,②见仁见

---

① 关于这场争论的情况,可参照刘再生:《传统的音乐和音乐的传统—论传统音乐的时空观》中有关综述,载《音乐艺术》,2001年第1期。表达对此问题关心的有沈恰:《二十一世纪国乐思想的"U"字之路》,载《音乐研究》,1994年第2期刊;管建华:《中国音乐文化发展主体性危机的思考》,载《音乐研究》,1995年第4期;王耀华:《中国近现代音乐教育中之得失》,载《中国音乐教育》,1995年第2期;邢维凯:《全面的现代化,充分的世界化:当代中国音乐文化的必由之路——关于"中国音乐文化自性危机论"的几点思考》,载《中国音乐学》,1997年第4期;蔡仲德:《出路在于"向西方乞灵"—关于中国音乐出路的人本主义思考》,载《人民音乐》,1999年第6期;杨殿斛:《从危机到创新:民族音乐现代化的历史境遇》,载《音乐舞蹈研究》,1999年第6期;张天彤:《承认历史创造历史——也谈二十世纪国乐思想的"U"字之路》,载《人民音乐》,1999年第7期;管建华:《世纪之交:欧洲音乐中心论在中国解构之始》,载《中央音乐学院学报》,1999年第2期;李晓东:《新世纪的中西之辨——对当代中国一个音乐文化问题的思考》,载《黄钟》,2002年第4期等。

② 见张伯瑜《中西音乐关系讨论中概念与内涵的错位》有关论述,载《音乐研究》,2005年第4期。文中认为这场讨论的分歧有使用概念与内涵错位的原因,进而认为音乐学家应像医生,其目的"不在于使民间传统音乐永生,但却努力使之延续。"

智，不一而足。

在这场涉及“古今关系”、“中西关系”音乐文化大讨论中，有关于民族音乐传承危机特别是民间音乐传承危机是极其备受关注的问题。这场讨论在很大程度上表现了可操作性(即可干预性)很强的城镇音乐文化为主体的客位叙事，而较少偏僻乡村音乐文化自然发展的主位理论关照。大讨论表达了有识之士对民族音乐文化传承的关心和忧虑，体现了专家学者对于音乐文化传承发展的忧患意识和责任。我们以城镇音乐文化发展为实例讨论民族音乐文化的如何保存与发展时，乡民社会却用现实行动兑现自己潜意识的音乐艺术理念。

应该看到，以文化相对论为价值取向的民族音乐学在当代中国乡村音乐的研究上多做共时性的方志叙述，历时性的考察还略显不够。这当然与集成志书的编纂要求相一致，也与人类学民族志对田野考察事象文本极尽描写的方法相关联。换言之，对民间(乡村)音乐的研究多是共时性的形态调查记录与分析，少有历时性变化的关注与深层归因。[①] 诚然，城镇文化可以找寻较多的史料以供历时的比较，以勾勒出今昔差异的变化轨迹；乡村文化特别是“老”、“少”、“边”、“穷”的偏僻村落文化却因边缘弱势话语身份难以进入传统中心话语的历史典籍中，也就使得现今的研究难寻村落文化的历史典籍材料支撑而缺失“昔”的历时维度变成“今”的共时叙述。由于少有历时性变化的关注与深层归因，也就对音乐发展的反思缺少边缘话语事实参照，使音乐文化发展的讨论因缺失边缘话语实例的参与而略显缺憾。

关于民族(民间)音乐文化传承问题的关注和讨论，是基于有识之士对民族音乐传承危机的忧患意识和责任感使然。专家学者的理论“怎么认为”，可从众多已发表文论中得以体认，而老百姓“怎么做”，得去乡村社区看看，做做田野考察。为找寻乡村社区民族(民间)音乐文化变迁的民众事实选择的现实文本参与讨论，笔者选择自己的家乡营盘社区作为田野考察点，对该社区的民间音乐文化进行较为全面的考察分析。一方面，笔者1983年前的15年少年时期在家乡生活和1983年后在外求学谋生的空隙时常返乡省亲，积累了对营盘社区音乐文化“局内人”的“主位”体验；另一方面，求学成人仪式般的学业规训和异地工作谋生历练，又自然导致“局外人”的“客位”观察意识。由此“主客位”双重意识建构笔者对家乡营盘社区民间音乐文化的专题民族志考察，通过对处于自然发展状态的营盘社区民间音乐文化及其变迁进行考察，使笔者产生了很多感悟。从边缘话语的角度，为民间音乐文化的“传承话题”找寻一个鲜活的现实案例，提供一种“另类”的客位声音。

---

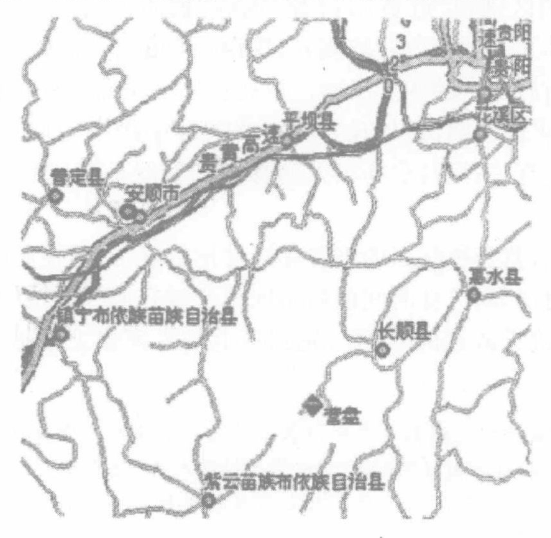
① 类似的观点，见杨民康博士论文《贝叶礼赞》2003年第一版第3页，在对于南传佛教音乐研究的现状时他着重指出，人们对艺术形态和文化传承状况给予较多的关注，而对于音乐传统和文化传统的历史性联系及在当代社会里面各种外来音乐和文化因素的影响而引起的种种文化变迁等内容方面则重视不够。

一、营盘人文生境与历史叙述

一、地理与族群概况

从黔府贵阳经花溪、惠水，向西南行进约九十余公里，乃长顺与紫云交界处，便是笔者的田野考察点——家乡“营盘”。在贵州，以“营盘”①命名的地方不少见，追踪溯源，多与明清的屯军移民有一定的关系。笔者的家乡“营盘”，处在以安顺为中心的明清屯堡移民文化圈边缘，又靠近全国闻名的贫困地区——麻山，是一个民族杂居的较偏僻社区。隶属于黔南州（黔南布依族苗族自治州）长顺县，位于长顺县境内西南角，为黔中腹地。长顺县东接黔南州惠水县，南连黔南州罗甸县，西与安顺专区紫云县（紫云布依族苗族自治县）和安顺市毗邻，北同贵阳市接壤。

营盘虽位于黔南州长顺县境内，为黔中腹地，但却是黔南州的西南边角，直接与安顺专区的紫云布依族、苗族自治县接壤，是为两州（专区）两县交界的偏僻之处。营盘是长（顺）紫（云）公路的必经之地，也是广（顺）古（羊）乡路的重要关隘。长（顺）紫（云）公路从北穿过营盘街然后向西南方向进入紫云县境，而广（顺）古（羊）线（乡村路）则从北穿过营盘街然后向正南方向延伸。摆所河滋润着两岸的稻田，蜿蜒盘旋穿过营盘向东南流去。白虎山与青龙山在营盘街两端对峙，形成南北相钳之势，使营盘像一扇门户，镶嵌在两山之间，成为南北通道的咽喉。



① “营盘”之名，当地为书写简便之故，亦常有写作“云盘”。随着对历史较了解的老年人的逐渐辞世，对“营盘”还是“云盘”的慎用意识逐渐淡化。特别是现在年轻的一代对地名的称谓不太注重历史内涵，很随便写作“云盘”；而“古羊”可能因为想“雅”一些，又曾写作“鼓扬”。

作为行政社区,营盘是乡的治所,下辖营盘、松岗、尅堤、长高、冗云、坝地、热水等七个村100个村民组,1998年《长顺县志》统计营盘乡总人口11652,其中布依族5701人,苗族296人,[①]主要居住着汉族、布依族两大族群(民族),以邓、吴、杨、寇、刘、胡、谢、韦、班、陈、蒲、李、王等为大姓。作为文化社区,营盘主要是指以营盘街为中心包括周边村寨的文化行为地域,而这种文化行为内涵的主体未必一定是营盘行政社区的居民,其外来的文化行为主体只要在营盘社区产生文化行为,就可以进入我们的考察视野。毕竟,作为两州两县交界处,文化行为产生在一定的民俗季节具体的场所,而现实文化行为的文化当事人却来自四面八方。本文以文化考察为宗旨,因而营盘社区的含义,以文化社区为主,行政社区为辅。

营盘社区汉族居民按经济方式和语言文化习惯可明显分为两个群体。一群是以营盘街为主要居所的汉人,自称和他称为"营盘街上人"。营盘街汉人祖辈多有从商的历史,商贩意识较强,有崇商轻农的倾向。营盘街汉人的语言语调与长顺县城(长寨)相似,与营盘街以外的周边的村寨汉人的语言有较大的区别,自认为"营盘话",与长顺的重要乡镇如长寨(长顺县城)、广顺、威远、摆所等中心乡镇的语言相似,视为典型的"长顺话"。另一群是居住在营盘街周围相对偏僻的村寨汉人,自称和他称为"寨头人"。营盘街外的村寨汉人,务农为主,商业意识不高,居住在或水源或交通不便的山间坡脚,环境条件较差的地方。语言与营盘街汉人有明显的区别,接近贵阳口音,戏称"假贵阳腔"、"苞谷腔",[②]如冷坝、羊拥、长高、克麻冲人。生产方式的差异、汉语语调的不同说明营盘街汉人与村寨汉人是迁徙时间前后不一的两支汉族。从居住环境条件的优劣和经济类型的不同来看,村寨汉人很可能是明清以前的移民,其原因与明清以前历代政府驱赶移民行为及战乱逃难避祸有关;而营盘街汉人的移民则可能是明清时期的政府强力支持的行为。[③]

据笔者的调查,营盘街汉人的来源和迁徙比较复杂,居住时间长短不一。营盘街汉人的同化能力很强,迁徙时间前后不同而又没有血缘关系的同姓或异姓,搬到营盘街后,就寻找或近或远的瓜葛与先到街上的人家攀上亲戚或家门(即同姓本

---

① 贵州省长顺县地方志编纂委员会:《长顺县志》,贵州人民出版社,1998,第48页。

② 这种语言腔调,有时被说"营盘话"的营盘村汉人称"假贵阳腔"、"苞谷腔"。"苞谷腔"的来源估计是讲这种话的营盘汉人大多居住在相对多产苞谷(即玉米)的偏僻地方。讲这种腔调的汉人在长顺与紫云两县有较多偏僻的乡村。

③ 2006年春节笔者回到家乡,在元宵节上坟上灯时看到吴姓2004为第一代到营盘的祖公新立的碑文,说到现在已是第七代。吴姓是营盘的大姓,是当地的名门望族,素有"邓吴二姓占半街"之说。按其记载的第七代孙现今10岁,约以25岁为一代计,吴姓第一代营盘祖公大约是150年前的清朝咸丰年间(1851—1861)。

家),久之通过婚姻关系与当地人融为一体。营盘街汉人同姓不婚,多为街内异姓联姻。多年后,整个营盘街汉人就变成了一个大的亲属群,形成比较明显而强烈的群体认同意识。女孩一般很少嫁到乡下(即寨头),少数女孩远嫁紫云和安顺。营盘街人迁徙来源复杂,安顺的经商意识对营盘街汉人的影响很大,并因商贸往来而与安顺有较多的亲朋关系。贩卖生活用品很早就是营盘街汉人的主要生计,加之营盘街的手工业造纸所形成的原材料市场和产品推销需要,使营盘经商远近有名。个体的手工业造纸经解放初的改造成为"国营造纸厂"并搬迁到古羊,但营盘的手工造纸业却一直延续到现在,还没有完全退出营盘街的社会经济生活。即使是人民公社时期"割资本主义的尾巴",也把造纸作为"副业",而没有完全退出营盘街的经济舞台。

营盘社区布依族,聚族而居,村寨多以一个大姓为主,往往有共同的祖先(老祖公),相互之间存在亲疏不一的血缘关系,如对门寨谢姓,尅提、肖冲、煤井韦家等。营盘布依族自称"夷家"、"夷边"或"老夷边",称汉族人为"客家"、"客边"。多居住在山清水秀的稻米田坝,以种植水稻为主。现在通用汉语交流,只有中老年人还能讲一些布依话,而青少年几乎不会讲了。"布依族是贵州土著居民"已是学术界的共识,营盘的布依族是不是现居地的土著却不清楚,但是,民族融合的因素却一定存在。①

二、营盘历史叙述

口传文本说"营盘"的来历是因白虎山上修建兵"营"抗击太平军的缘故。② 因无直接的历史文献,"营盘"之名起源难以稽考。我们也只能推测"营盘"之名与白虎山上残存的古兵"营"遗址可能有一定的关联:是因建"营"而得名,还是因设"站卡"而修"营"? 无疑,营盘白虎山上残存的古兵"营"遗址与"营盘"之名的历史之谜,增添了营盘社区凝重的历史底蕴和沧桑的文化色彩。

"营盘"建置,应与明清屯堡移民有关。据《中国西南民族关系史》的研究,明万历年间,贵州的卫所主要分布在平坝地区和滇黔、湘黔、川黔、黔桂几大交通干道沿线,大多数与卫所机构与府州县同城,③又据《贵州古代民族关系史》一书的研究表明"明贵州各卫,大抵是'三分守城,七分下屯',于要害处分设关隘、哨卡……卫、

---

① 见武汉中南民族学院教师罗漫先生《论布依族先民的一支属夏禹后裔》,载黔南州文学艺术研究室编《采风论坛》第 4 辑,1994,第 105—140 页。

② 2000 年春节,笔者回家乡,遇到营盘人氏卢兴贵(时 45 岁),说他到长顺打货时,遇到一熟人告诉他营盘的来历,说为抗击太平军在白虎山上修建兵营,营盘由此得名。历史上,咸丰五年至十一年间(1855—1861 年),太平军石达开之曾广依部在长顺县境转战,影响很大。因之清政府在白虎山上修建兵营设防是有可能的。此说不无道理,其建营时间的咸丰年间与吴姓第一代祖公到营盘的道光年间推算接近。

③ 参见王文光、龙晓燕、陈斌:《中国西南民族关系史》,中国社会科学出版社,2005,第 413 页。

所、堡、哨设立于少数民族聚居或杂居地区……"[①]而清代的"镇、协、营、讯、塘，遍布州县，不唯占据府、州、县城，而且安置在广大农村……"[②]清雍正初年鄂尔泰开辟贵州苗疆，始于对贵阳府的定番、广顺两州仲家苗的治理，雍正二年到雍正四年，清军镇服长寨仲苗，[③]《清史稿·土司传四》载"广顺州之长寨，寨据各苗之腹……(鄂尔泰)令总兵石礼哈搜讨，尽歼首从，勒缴军器，建参将营，分扼险要，易服薙发，立保甲，稽田户。于是乘威招服黔边东西南三面……地方千余里，直抵粤界。"《清史稿·鄂尔泰传》又载："遣兵击破谷隆、长寨、者贡、羊城诸隘……十一月，招降长寨后路苗百八十四寨，编户口，定额赋……旋又抚贵州拜克猛、长寨、古羊等生苗百四十五寨。"这些记载说明，从明洪武年间"调北征南"军屯与"调北填南"民堡到清雍正年间的"开辟苗疆"，使社会控制力量从明朝的"于要害处分设关隘、哨卡"扩展"遍布州县"及"广大农村"，而且开辟贵州苗疆首收长寨(今长顺县城)，并安兵扎营，保甲屯田。

那么，明朝时期是否会在营盘屯军或堡民呢？"调北征南"后主要驻留在西线"黔之腹，滇之喉"的安顺一带，意使黔、滇两地相通连，营盘不是重要的城镇而是偏僻的乡村，虽说从贵阳经惠水，过长顺县营盘到紫云县板当，再经紫云县城，过贞丰、兴义后进入云南，不失为除经安顺之外到云南的另一条通道，有一定的战略价值，但并不是非常"要害处"关隘，故而明朝屯堡不定必须；但到清雍正年间，"镇、协、营、讯、塘，遍布州县"及"广大农村"，并且，鄂尔泰镇服治理长寨仲苗和张广泗设长寨厅，至此，屯军移民营盘已是必然。

现有史料还很难梳理清楚营盘建置沿革情况，只能从零星的相关记载作大致的判断。《长顺史志》记载"境内早在公元前 298—279 年楚将庄跻取巴蜀、黔中以西经黔入滇时就修有通道过境，至明洪武年间形成网络，时有金竹安抚司(今长顺县广顺镇)至十一个州及大华县(今长顺县代化)、乌山县、古工瓦县(今长顺县古羊)通道和至十六长官司通道。明万历年间置广顺州[④]，时有新天(今贵定)至安顺大道，过境内鼠场、翁贵、改尧、思京、凉水、广顺、马路。清雍正年间，又开辟广顺至定番、罗斛大道。据《广顺州志》载，……南大道有广顺至石洞、摆所、营盘到古羊……"[⑤]"金竹安抚司"改土归流为"广顺州"时，其辖地与治所均有详细的记载，营盘应是其辖地范围；[⑥]雍正年间，鄂尔泰、张广泗以兵威"开辟苗疆"，镇服治理长寨仲苗和设置长寨厅，表明清政府对长寨地区管理的加强。据《广顺州志》记载广

① 侯绍庄、史继忠、翁家烈：《贵州古代民族关系史》，贵州民族出版社，1991，第 237 页。

② 同上，第 239 页。

③ 参见王文光、龙晓燕、陈斌：《中国西南民族关系史》，中国社会科学出版社，2005，第 455—456 页。

④ 明万历四十年即 1612 年 4 月，广顺"金竹安抚司"改土归流为"广顺州"。

⑤ 贵州省长顺县地方志编纂委员会编：《长顺县志》，贵州人民出版社，1998，第 322—323 页。

⑥ 见长顺县文史资料第二辑《广顺记事》，贵州民族出版社，1998，第 66—68 页。

顺府修南大道过营盘，意味着“营盘”已是专有地名。结合营盘周边的地名如“摆所”、“新屯”、“田哨”等称谓，可以推断营盘的始设应为屯军性质的需要，设置时间大约以清朝中期的雍正年间为下限。

营盘社区口传文本与当地尚存的吴氏族谱材料可以说明，现居营盘街的汉族移民时间以咸丰年间为下限。民国三十一年(1942)设营盘区公所，此事使“营盘”之名堂而皇之地进入史料的记载①。从清雍正年间到民国设立区公所长达200年的时间里，营盘建置从初设到设区公所，必然有一个逐渐发展的历史过程。但具体的历史沿革，由于史料难以稽考，就只好付之阙如。

由上面的历史叙述，我们就不难理解近现代历史上的营盘地区经历了多次重大的历史事件的影响：雍正四年(1726)云贵总督鄂尔泰领兵镇服长顺仲苗；咸丰年间(1855—1861)太平军曾广依部转战长顺县境；(1865年春同治四年三月)起义于黔南平越(今福泉)的黄号军与贵定的潘名杰义军转战黔中，从归化(今紫云)经营盘取道摆所场攻长寨厅；②1935年4月中旬中央红军从长顺县城(长寨)经摆所过营盘西进归化到云南；③1946年中共地下党员吴学礼烈士在营盘创办《大众报》，并于1947年组建安(顺)紫(云)长(顺)边区游击队“营盘游击支队”④，等等，这些历史，成为营盘社区重要的历史文化底蕴。

三、传统节庆文化述略

在营盘的乡民社会里，除了日常农事耕作与一些手工造纸业及商贩贸易活动外，其文化传统的精神在节日民俗活动中得到较好的体现。这个社区与中国广大汉族地区一样，认真地过着春节、元宵节、清明节、端午节、七月半、中秋节、重阳节、除夕等传统节日，同时，布依族还过着“三月三”、“四月八”、“六月六”，作为生活节奏调节，在不忙的空闲里过上一节，也闹上一闹。

作为传统文化节日，从岁末的除夕到年初的元宵，贴着喜气吉祥春联的营盘社区，乡民倾注着辞旧迎新的喜悦和激动，通过祭祖拜年、唱戏耍龙、走亲访友等活动划分节庆的时空，并穿插些许人家的冲傩还愿、拜佛念经的场域体验，庆祝世俗生活幸福的佳节，也进行生者世界与逝者世界沟通与交流。营盘乡民生产生活的时间单元划分，在正月初一拜年、元宵耍龙、二月踏青、三月三(浪哨)、四月八吃糯、五月包粽子、六月六(浪哨)、七月赶桥(肖冲桥)、中秋赏月、九月尝新及除夕团聚等。

---

① 贵州省长顺县地方志编纂委员会编：《长顺县志》，贵州人民出版社，1998，第36页。

② 《广顺记事》，第75—77页，又见《长顺县志》，第177—178页，1865年春(同治四年三月)平越(今黔南州福泉市)何德胜领导的黄号军和贵定潘名杰义军从归化(今紫云)取摆所场攻长寨厅，必经过营盘。当时，黄号军“红眉绿眼黄发”，与营盘现在口传恐吓小孩的口头禅“红眉毛绿眼睛”的说法相吻合。

③ 《长顺县志》，第14页。

④ 《长顺县志》，第96、657页。

与此进行活动相对,则对阴间神界表示祭奠:初一拜坟、十五上灯、清明扫墓、端阳驱疫、月半祭祖、中秋怀古、重阳贡新等,几乎生者的享乐欢聚时节,生者都忘不了对祖先和鬼神的谄媚,必有与鬼神世界相关联的祭祀。这种与乡民社会生产生活密切相关的以时令节气划分活动单元的次序,也成为营盘歌乐时令叙事的格式,如五更、四季、十二月等为歌唱起兴的叙述模式。生者岁时节令的欢娱纵情与对逝者的虔诚祭拜共同构成了传统营盘乡民生存观念世俗解读的吊诡图景。

新中国建立后,对营盘社区音乐文化生活产生较大影响的是外来音乐,特别是学校音乐。早在民国时期,吴学礼烈士在营盘进行地下党活动时,就在营盘小学(营盘书院)教唱抗战歌曲。新中国初建后的革命歌曲、文革时期的忠字舞语录歌与知青歌曲、改革初期的港澳流行音乐、1980 年代创作的艺术歌曲和电影音乐等,以及当代大众传媒的音乐传播,对营盘社区的音乐文化生活产生了很大的影响,使营盘社区乡民音乐活动发生了显著的变化。

二、营盘民间音乐文化事象

营盘街(小镇)在特殊的地理位置,是历史上的关隘要道,两地区(黔南、安顺)三县市(长顺、紫云、安顺)边界的商贸集散地,因而形成了现在前后汉族移民文化、汉族移民文化与当地布依文化、传统文化与现代文化、学堂文化与村野文化、政治文化与乡民文化等多重文化的层叠与融洽,亦使它的社区音乐文化呈现多样的形态。

营盘社区音乐文化,大体可以分为校园音乐、社会音乐和民间音乐文化三个部分。笔者所指的营盘民间音乐文化事象,不仅指居住在营盘社区的汉族与布依族所进行的音乐文化活动,而且也包括外乡人到营盘社区从事的民间音乐文化活动,特别是一些外乡人如道士、巫师(婆)到营盘社区进行活动的音乐行为以及节庆时段外地人参与的唱(跳)地戏、理(礼)佛、坐夜唱孝及浪哨对歌等民间音乐文化活动。

在营盘社区乡民对民间音乐文化的认识,没有总体的"音乐"概念,而只是对具体用乐活动的称谓,如"唱山歌"、"唱孝歌"、"礼佛"、"念黄经"、"做道场"、"打媒拉"(巫师)、"唱戏"等等,但在笔者晓事以来的记忆中,有时与乡民论说这些不同活动的"唱"、"奏"行为事象是"音乐",他们也不反对。因此,笔者对营盘社区民间音乐文化的考察,把地方的称谓划归学界通用的分类中予以叙述,以减少不必要的地方性知识导致的阅读障碍。营盘民间音乐没有独立的器乐,在丧葬活动中使用的打击乐器,仅是伴奏帮腔的作用,而唢呐偶有从附近的乡镇聘请,在营盘社区的影响不大,故基于营盘民间音乐的这种现实情况,笔者的考察分为民歌、地戏、仪式音乐三个部分进行。

一、民歌

民歌"以歌传情,以歌表礼,以歌育人,以歌记史"的作用和功能在营盘社区更多为"以歌传情,以歌育人"的方式展现。与其他民族地区相同,民歌在营盘社区是
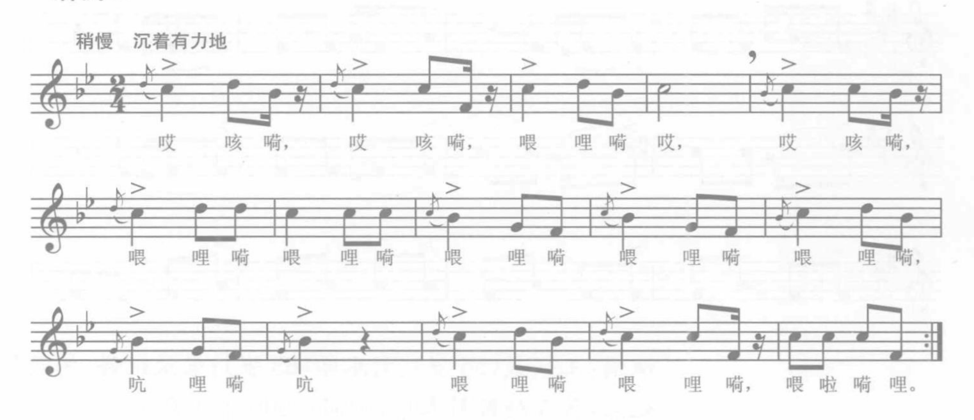
交朋结友的手段和传情达意的艺术形式。由于民歌语言通俗(口语化唱词)的族际认同(社区共同语)和运用简便(开口即唱有别于乐器的物质条件和技能要求)的民俗特点,使民歌的交际交流功能得到广泛运用和认同,使之自然成为营盘社区最重要的音乐体裁。它伴随着营盘社区乡民的大部分民俗活动和社会生活,深刻地影响着乡民社会生活与民俗活动的质量和内容。虽然社区内的布依族按南方百越民族历史发展的逻辑,还理应有自己不同的分类民歌,但由于长时间受汉族文化影响,其音乐形态几乎都与汉族相同:浪哨歌唱,不分民族;丧葬仪式,与汉族无异等。因此,营盘社区的民歌按汉族民歌分类,一般分为劳动号子、山歌和小调三类。

1. 号子

营盘社区的劳动号子只有搬运号子和撬石号子。笔者在家乡生活期间,经常听到筑路、修坝、建房、砌坎活动中搬运石块和木头的劳动歌声。在这些劳动场合里,常常喊号子以协调劳动节奏,鼓励劳动士气,激励劳动精神。

搬运号子　营盘社区的搬运劳动,一般分为两人、四人和八人三种常见的组合方式。鲜有三人的组合。偶有六人的组合,在搬运的过程中,若有的木头或石头有一头比较重,则可以分成四人抬一头,两人抬一头的六人组合方式。两人抬物,一般不喊号子,只是在走动较快时随着气息的急促交替,也相应地发出小三度或同度"嗨吆嗨吆"的声音。这种号子起到激励和统一劳动节奏的作用,其旋律的意味不浓,相当于船工号子的抢滩号子,注重劳动紧张和强度,功利性因素比表现性因素更为突出。四至八人搬抬重物时,劳动强度较大,需要大家共同努力和默契的有力配合才能很好地完成工作,因此,喊号子在这类劳动场合中所起到的统一劳动节奏整合劳动力量就显得必须而重要了。由于四至八人搬抬重物劳动强度较大,因此喊号子的腔调较为徐缓而略带沧桑感。

谱例 1
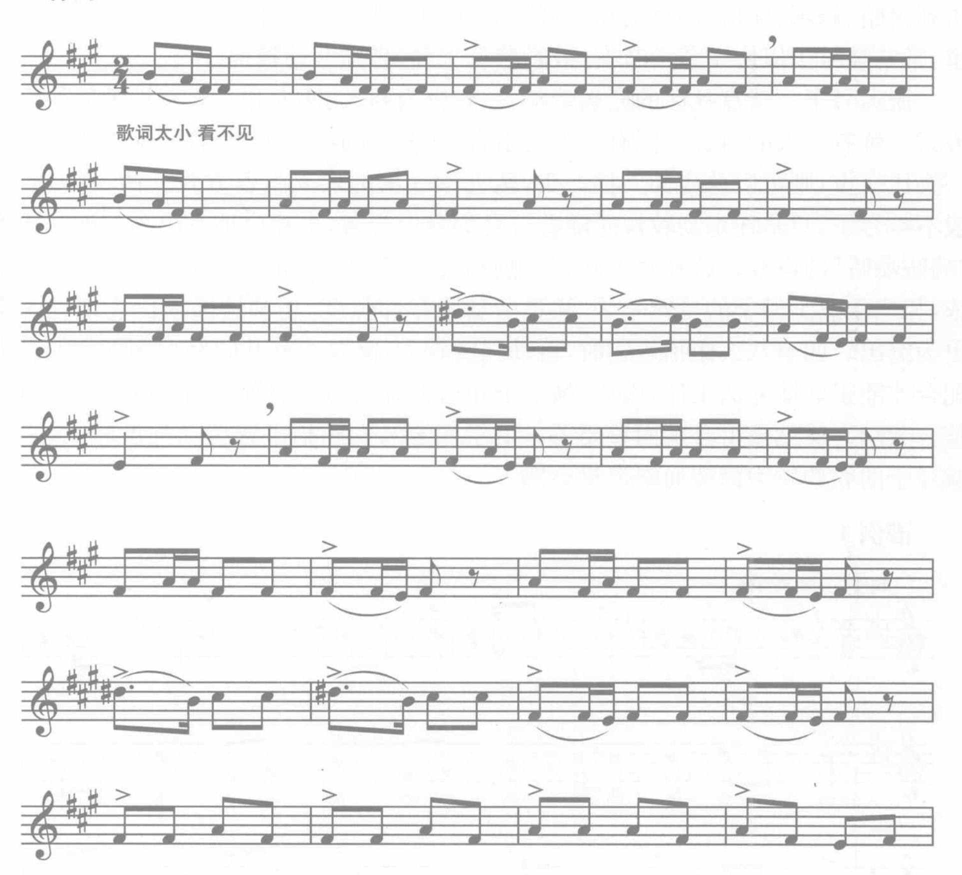


演唱:王兴武(56岁)、刘水学(63岁);采录记谱:杨殿斛

地点:营盘杨殿斛家中;时间:2006年4月11日

这种搬运号子（见谱例 1），也是一领众和的方式，但除了开始的四小节明显外，后面的领与和就混合在一起了。在混合的吆喝声中，若需变化，领者只要提高音量，就可以起到提示作用，和者便会迅速调整腔调跟上变化。由于音调的变化是几个以小节为单位的基本旋律形态的组合，因而，只要领者变化小节头，和者就可以跟着变化应和。领的变化在小节强拍上提示，和者就会自然应对。不过这种号子与南北方的一些有实词的号子不同的是，领的号子不是实词而只是虚词。

撬石号子　撬石劳动是很多乡民社区较为普遍的劳动。在营盘，撬石号子（见谱例 2）发挥着重要的组织劳动作用。

谱例 2



演唱：王兴武（56 岁）、刘水学（63 岁）；采录记谱：杨殿斛
地点：营盘杨殿斛家中；时间：2006 年 4 月 11 日

与营盘的搬运号子相比，领与和比较有特点，“领”的发挥与“和”的应答清晰可辨，领唱一小节“大石王啊”，合应一小节“嗨咗”。领一小节，和一小节，交替进行，绝不错乱。“领”唱风趣优美，“和”唱应答如流。有趣的是，号子有一个离调。通过“领”的离调领唱，号子就又开始反复一定的旋律音调。与搬运号子相比，撬石号子艺术审美价值含量更大些。这可能与撬石劳动的工作强度比搬运号子强度小的缘故，便于发挥。毕竟，搬运劳动是肩负重担，举步维艰；而撬石劳动却可以忙里偷闲，“领”时放松，“和”时用力（俗话“展劲”）。“领”能编词，“和”便应答。

在营盘社区，多人合作喊唱号子的劳动主要是搬运较大的石头和树木建房、修路等，其他的挑抬搬运不喊号子。现在，虽经社会的进步使搬运重物已多由机械代替，挑抬搬运喊号子的劳动场合已经减少，但营盘社区劳动喊号子的音调还时常萦绕在笔者的脑海里。至今，人工的挑抬重物还没有完全从生产劳动中退出，劳动喊号子的音调还时不时在营盘社区的上空荡漾。

2. 山歌

一般而言，“山歌乃山野歌曲”，多在山间田野里歌唱。是南方传统乡民社会青年男女交朋结友的主要方式和手段。营盘社区的山歌主要是营盘村寨汉人和布依族青年歌唱，营盘街汉人几乎不唱山歌。在营盘社区产生的山歌民俗事象，多是两县交界附近的村寨汉人和布依族青年“浪哨”[①]歌唱。

营盘浪哨山歌的节日民俗活动主要是青年男女在春节期间的大年初二“赶马安”（冗云村）和“七月半”（鬼节）的农历七月十五至十七“赶肖冲桥”（尅堤村）的对歌交友活动。在营盘社区附近的浪哨歌唱风俗活动，还有农历“六月六”中坝乡的“赶杉树桥”和古羊镇的“赶古羊桥”。营盘社区青年男女浪哨对歌，除较为集中在大年初二“赶马安”和农历七月半“赶肖冲桥”这两个节日活动外，平时赶集或走亲访友时路遇途中也会对歌。青年男女相遇，有一方主动（多是男方主动）“打口哨”[②]或直接唱歌调逗对方，对方有意，会很快还以相同方式的回答。
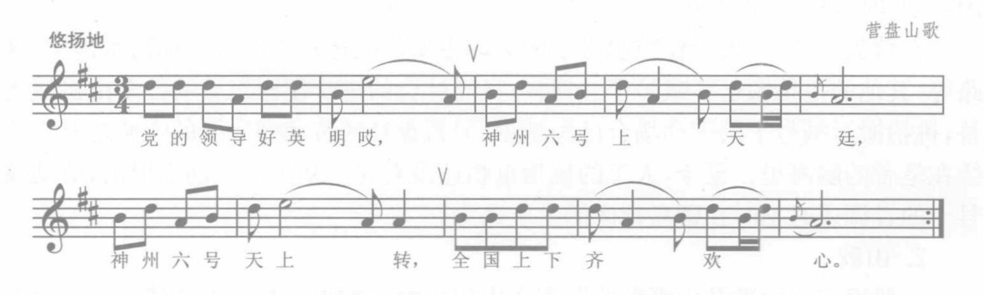
“文革”后，浪哨对歌风俗迅速复兴，逢营盘街赶集（当地赶集叫“赶场”）时，经常能够听到青年男女在散集回家的村头路旁“打口哨”、唱山歌，遇到节庆时节特别

① “浪哨”，“玩乐”、“玩耍”之意，营盘社区的汉语含义对应是“晾（方言 lang 音）骚”讲，即贬义说“去玩”、“去疯”。“浪哨对歌”是布依族男女谈情说爱的一种社交方式，俗称“赶表”、“玩表”，当地话就是“唱山歌玩老表”。

② “打口哨”，就是一种青年男女打招呼的方式，其方法是用手指曲含于口中吹响以吸引对方注意。口哨声接近口语语调，其语音与口语“表大拢来”、“表哥拢来”语调相似，意即靠拢来，聊一聊。在长顺乡村，有把姐姐称呼为“大大”，因此，“表大”就说“表姐”的意思。“拢来”就是“走近些”、“走拢来”之意，目的是叫对方不要赶路，在一起“摆一摆”（即聊一聊）。

是农历七月半(鬼节)"赶肖冲桥"[①]时，来自安顺、紫云、惠水和长顺等县的青年男女及商贩，云集数万人于"肖冲桥"沿河两岸，首尾长达数公里。人山人海，场面热闹，交朋结友的浪哨对歌与商贩促销的叫卖调相互交织，此伏彼起，使赶桥活动成了欢乐的海洋，成了歌声的海洋。在营盘"赶马安"和"赶肖冲桥"的浪哨对歌，歌唱有一个最为基本的曲调(见谱3)。

谱例 3



班秀花(55岁)、董二云(63岁)，采录记谱：杨殿斛

地点：营盘中学操场；时间：2006年2月4日(农历正月初七)

常见于对唱的各种场合，其山歌语言都用汉语，其歌词以男女传情表意的情——"哥呀妹呀"为多，如"茶在茶山茶叶青，水在深潭绿茵茵；情妹晓得茶山路，带哥一路玩几春"；亦可因不同场合的不同需要而歌词风格编唱不同的内容。如谱例3的歌词，已不见情歌的风格，而是歌颂"神州六号"上天，等等。这首徵调式的山歌曲调在演唱上的特征是在一、三、五、七小节的音，可在四度内的徵、羽、宫三音进行适当的变化，以满足歌词声调避免倒字的需要，多次歌词有不同的歌调。唱到切分重音时，便逐渐应用哼唱形成衬词性腔调，并可自由延长，留下同伴调整歌唱配合的时间。笔者多次尝试，感到山歌长音的长短并不固定，而是根据演唱的需要可稍自由调整。这个基本曲调因赶桥人的远近不同可有多种变化，其变体有加垛的《结巴山歌》，因四至七小节加垛扩充乐句，曲体结构拓展拉长，使歌唱更具有艺术感染力。另一变体是《高坡跑马路不平》，不但曲体结构更加扩展，而且旋律变化

---

① 营盘社区有三座桥，按营盘河段的上下游计，上桥是"肖冲桥"，中桥是对门寨前的"老桥"，下桥是营盘街的"新桥"。肖冲桥和老桥已有久远的历史，原应是为交通与"老场坝"赶集方便而修建。后修建了新桥及过新桥经营盘街进出长顺紫云的通道，赶集的场坝逐渐从"老场坝"(离营盘街约二里地)搬到了营盘街，使营盘街的地位得到进一步的巩固和发展。到解放后(1958年)在原通道拓宽新修了公路，长顺与紫云之间的车辆通过新桥过营盘街而不走肖冲桥和老桥。新桥的修建时间，据笔者65岁的母亲吴氏说，她的老启祖太(曾祖母，即前说吴姓的第一代祖母)也不知道修建时间，由此推之，新桥的修建至迟也在清道光年间(1821—1850年)。这与上文营盘建置的下限推算相吻合。新桥的修建时间应与营盘建置的时间不相上下，或因设"营"而建桥；或因建桥而有"营"。

与节奏对比也更加丰富。[①] 此外,营盘浪哨对歌有时因赶桥的人不同,亦会有一些另外的歌调。

营盘社区的山歌曲调与声腔没有太大的变化,它具有一定的风格与功能区别的符号意义,浪哨对歌响起,远处一听就明白。即山歌的曲调与声腔的应用是有一定的功能指向和场合规定的:山歌曲调与声腔不会用到丧堂中,而孝歌的曲调也不会在浪哨对歌的场合应用,等等。山歌的唱词可随着歌者的聪明才智即兴发挥,根据传情达意的需要而临时应对,起兴比赋,变化万千。歌词的万语千言是歌者聪明才智的展示,曲调就像一个巨大的魔袋,塞进千万情意的传递。

山歌在营盘社区的传统作用除了自娱自乐的即兴歌唱外,最重要的社会功能就是青年男女的交友功能。通过对歌,比兴盘答,增进男女之间相互了解对方的人品、才智等情况,以便作出是否进一步交往的判断和选择。应该说,山歌的社会交往功能比较适应小农经济社会的需要:农忙各自耕种,农闲相互交往,特别是民俗喜庆节日,更是青年男女彼此展示才智与本事的机会。现在,回到营盘小镇,已经很难看到人山人海的赶桥场面,更难听到此伏彼起的山歌声。[②] 2006 年春节初七,笔者参与观察了“营盘老年协会”在营盘中学举办春节活动的“山歌比赛”——谱例 3,即是当时采集,其歌词已不见情歌的风格,如歌词“党的领导好英明,神州六号上天庭;神州六号天上转,全国人民齐欢腾”,等等。山歌的内容已是对社会、时事及人伦的针砭褒扬,表演形式由抽签表演代替自由对唱,从而使青年男女的情歌对唱转变为老年妇女比赛竞技的娱乐活动。

传统的“赶肖冲桥”、“赶马安”及赶集唱山歌的交友习俗,是当地男女自由恋爱的需要,和一定意义上的“不落夫家”[③]习俗。当然,恋爱自由不等于婚姻自由。“赶肖冲桥”、“赶马安”的交友习俗,既是未婚男女恋爱的实验场,也是对已婚青年男女情感的考验。上学与打工使农村青年男女在婚恋前就有了一定的异性交往基础和稳定的异性朋友群,而不必像在交通比较闭塞、文化教育比较落后的环境里要

---

① 谱例见黔南布依族苗族自治州文化局、民委编《民间歌曲》(责任编辑李继昌),第 22 页,由韦永翠、王启珍演唱,李德一记谱的《高山跑马路不平》、《结巴山歌》。

② 1999 年的农历“七月半”,笔者回家乡作田野,这时虽名为“赶肖冲桥”,实际上赶桥中心已从肖冲桥逐渐向营盘街方向公路边迁移,赶桥的人很多,熙熙攘攘,似乎赶桥变成了一个大集市,而浪哨对歌者仅有十来对;到 2001 年时,浪哨对歌者寥寥无几;2005 年再到家乡过“七月半”时,赶桥的人已经不多,并且逐渐集中到营盘街,而浪哨对歌者已不见踪影;2006 年春节,老年协会把山歌作为春节老年活动的比赛内容。

③ “不落夫家”习俗,在长顺的冗雷布依族,结婚后不是立即到夫家居住,而是等到怀有孩子后才正式到夫家居住。从结婚到居家的这段时间称为“不落夫家”,“不落夫家”习俗的深层意义是检查妇女是否能够生产子嗣,以决定妇女的去留等社会地位的确认。“不落夫家”期间男女双方还可以像单身青年一样进行社会交往。而“赶肖冲桥”、“赶马安”的对歌交友的青年男女也有结婚的,一般有孩子居家后才不到这些场合。由于“赶肖冲桥”间接支持“不落夫家”的习俗,因而说这是另版的“不落夫家”习俗。

等到适龄时候才有较为正式的异性交往权。山歌的异性(特别是陌生异性)交往功能，便少有发挥余地。再者，经过一定的教育学习后的当地青少年，已逐渐认同于现代社会交往的方式，对于传统的对歌交往，不仅是形式的拒绝，而更是深层次的审美转移。这样，山歌的衰微已是不可避免。

3. 小调

毫无疑问，民歌是中国传统乡民社会重要的文化娱乐方式。解放后的中国农村虽经过“土改”、“破四旧”等社会控制的彻底革命，并利用学校歌唱、广播电影等大众传媒手段进行大规模的文化改造，但到改革开放前的六七十年代，广大农村乡民社会(区别于农村孤岛式的工厂)的文娱生活还有很大需要填充的空间。在笔者儿时的家乡，与当时大多数的中国农村一样，文化生活比较贫乏，民歌演唱特别是小调的歌唱就成了乡民社区文化生活的重要形式和内容，是当地乡民男女老少消愁解闷、文化娱乐的重要方式。营盘社区的小调，主要有唱游儿歌、孝歌两种。

儿歌　民间艺术经过“破四旧”、“文化大革命”遭到严重的破坏，儿歌却不是重灾区。因而“文革”的文化浩劫没有中断儿歌在营盘社区的传唱。20 世纪 80 年代前，县里巡回放映队的放电影和公社大队文艺宣传队的演出更是营盘社区的文化生活里难得的精神食粮和文化娱乐方式。县里巡回放映队放的电影多是与时代需要相关联的政治教育启示片，如《南征北战》、《小兵张嘎》、《决裂》、《青松岭》、《奇袭白虎团》等；公社文艺宣传队的演出，也多是与时政有关的主题，如歌唱当时反苏防修的全民政治动员的“毛主席夸咱女民兵，多呀多光荣……”，歌颂人民公社的“拖拉机进苗寨，姑娘坐在驾驶台……”。贫困的精神需要文艺的滋润，以至遇到附近村寨偶有放映和演出，不管放映和演出是否多次看过，大人小孩都会成群结队地赶到十来里地的地方观看。来去的路上，各路村寨人群队伍的手电筒和亮篙(照明用的植物杆)光亮相互映照，在汇聚与离散的山坡田间的路上，四面星星点点，蔚为壮观。

若是月朗星稀而没有放映与演出的夜晚，辛劳一天的青年人便会不约而同地聚集到新桥上，或吹笛歌唱，或游逛摆白①。新桥边吹(竹)笛歌唱的曲目多是当时传颂的人民公社歌曲和电影流行歌曲，如《西沙，可爱的家乡》、《沿着社会主义大道奔向前》、《红星照我去战斗》、《洪湖水浪打浪》、《我的祖国》等等；而游逛摆白的内容则为《三国演义》、《说岳全传》、《瓦岗寨》的故事以及一些生活中的奇闻轶事。对奏笛唱歌和游逛摆白不懂和不感兴趣的孩童，则到河沙坝或宽敞的场坝，唱起快乐的歌谣，做起热情的游戏。
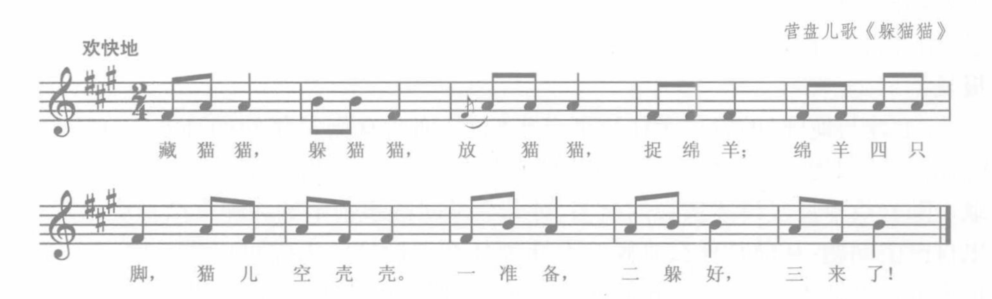
---

① 游逛摆白，即散步聊天，当地俗称“散步”为“游逛”、“压马路”；称聊天为“摆白”、“摆忘光”，意为途听道说的故事和不知真假的逛游经历——“往逛”，听后一笑了之——“忘光”，不定当真。

营盘社区的儿歌主要是儿童游戏的歌谣，有“点抛金”[①]、“拉绳子”[②]、“躲猫猫”等，每种游戏都有自己的歌调和规则。如“躲猫猫”，游戏开始，各选一人当“猫猫”和“猫妈”，余者当“绵羊”躲藏待找。“猫妈”蒙上“猫猫”眼睛，唱着“躲猫猫”歌谣（见谱例 4），唱毕放手，“猫猫”四处找寻躲藏“绵羊”，被捉者轮作“猫猫”。

谱例 4

营盘儿歌《躲猫猫》
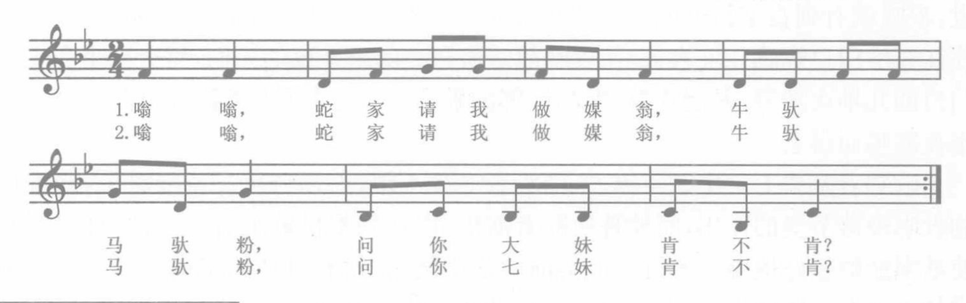


参与认同的荣誉感与奖罚分明的乐趣激励机制，使“点抛金”、“拉绳子”和“躲猫猫”等游戏在月朗星稀的夜晚有条不紊地进行，也使营盘社区的民间儿歌游戏在锻炼孩童的群体合作精神和增长聪明才智的训练中发挥积极的作用。歌谣格外动听，在皎洁的月光与孩童稚真的歌声交相映衬，让人流年忘返啊！

此外，营盘儿歌还有帮助讲述民间传说《七妹与蛇郎》的专有曲调“蜂翁做媒”（见谱例 5）。

谱例 5


营盘叙事儿歌《蜂翁做媒》



---

① “点抛金”游戏是通过唱着“一抛金，二抛银，三抛马，四落齐”的歌词，“落齐”时快速落下手指点击承受人的手掌而迅速提起不被捉住为胜，手指被捉的人则罚做游戏。如此往返，其乐融融。

② “拉绳子”游戏则是不断反复唱着“绳子绳子节节短，呀呀的嗬呀呀的嗬”，歌唱伴随着游戏的始终。游戏时牵手排成长队，然后前二人下蹲牵手作架，后余者牵手跨越相交，蹲下于分置前二人傍，绳子长队逐渐“节节短”缩毕……如此交替往返，歌乐交融，参与快乐，乐此不疲。

叙述故事：从前在烈日炎炎的农忙季节里，一家七姊妹艰难地锄禾，筋疲力尽时不知谁说起：要是有人帮助干完活，七姊妹愿被挑一为妻。话音落毕，一条大蟒蛇爬出来，奋力完成了锄禾劳动。事后蛇家托蜂翁做媒说亲，即用曲调“蛇家请我做媒翁”从大妹起一直问到七妹。然而，从大妹到六妹都悔亲，只有七妹应答。七妹嫁走后，大妹按照七妹走时留下的标记，顺着一路麦苗找到尽头的石板处，并听从喜鹊的指引找到石板下的“蛇家”。“蛇家”的富有激起了大妹的妒忌，用计害死了七妹并取而代之。后七妹变成了一只小鸟对大妹进行羞辱和报复。

《七妹与蛇郎》的叙述者往往是老年妇女，而听众则是年幼的孙儿。在闲暇夜晚，故事的叙述犹如“摇篮曲”，使依偎在奶奶身边的孙儿会随着故事的讲述而安眠。随着故事反复讲述次数的增多，孙儿会从对故事情节的兴趣逐渐挣脱出来，提出自己的问题：从前是什么时候？七妹为什么不悔亲？人蛇可以成一家？大妹的行为不近人情等等。诚然，我们在这一民间的老幼问答中，无法去探寻“蛇”的文化意向和神话原型，也难以上升到“诚信”的高度去评述悔亲的故事中人物以及深究故事中“人与动物”和谐相处的现代主题。但是，荒诞的故事引起儿童的好奇，而寻解的企图终会获得故事意义的启发。
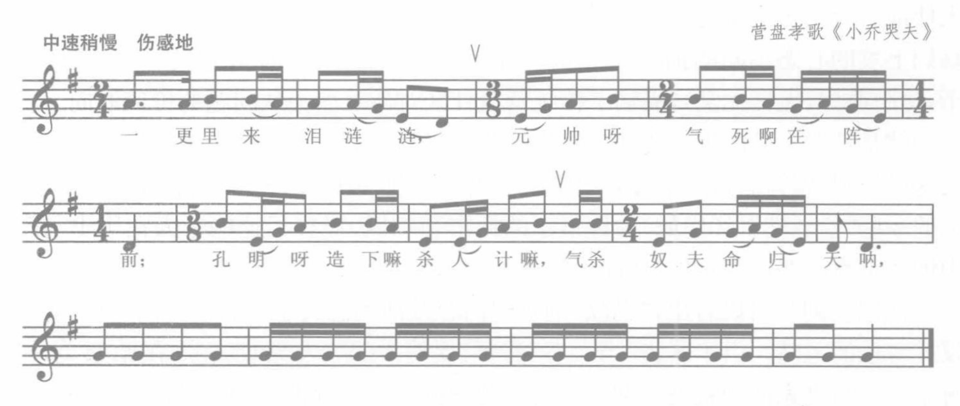
无疑，无论是儿歌游戏的参与快乐和体验，使儿童个体获得的群体交往与人际互动的愉悦濡化，还是祖母百厌不烦的故事“重播”(反复讲述)与儿童百问不厌的问题寻解，都赋予了乡民社会孩童成长的地方文化给养。

孝歌　营盘传统乡民社会里居丧人家办丧事叫“当大事”，它需要乡邻亲友的鼎力帮助才能完成丧葬的一系列活动。因此，营盘传统乡民社会里，遇有老人过世，夜晚就有到丧家帮忙或陪坐的习俗，叫“坐夜”。为安顿坐夜的乡邻亲友，丧家往往在房门口烧旺几堆大火，使夜晚能够避寒。前来坐夜的人们，就会围坐在丧家门口的几堆火塘旁，敲起堂鼓，唱起忧郁的歌谣——这就是“孝歌”，因在居丧人家坐夜歌唱而得名。

歌唱者基本上是中老年男人，围听者老少不限，妇幼皆可。堂鼓敲击，起着控制歌唱段落节奏的作用，间歇替换歌者演唱，以达到提供歌唱者换气的时间功能，使歌唱能够较好地继续进行。节奏前后松中间紧，没有具体固定的节奏。虽说不同的人可有不同的击法，但在保证“前后松中间紧”的前提下，同一个人的击鼓要求比较一致，这样才能使歌者能够把握规律，便于歌鼓接力。

歌调(见谱例 6)在实际的演唱中，旋律歌调会有些许变化，其依据一是歌词声调的变化需要，二是歌唱者气息把握发挥有关。孝歌歌唱内容与居丧没有必然的关系，多是“封神榜”、“三国演义”、“说唐”、“杨家将”、“说岳”等历史故事，亦有伦理故事及根据生活遭遇而即兴编唱的内容。无论哪种内容，叙事都比较严肃而富有启发性。

谱例 6



演唱：王八万；采录记谱：杨殿斛
地点：营盘殿斛家中；时间：2006 年 4 月 11 日

通过孝歌的演唱，体现了歌者参与丧家活动的诚意，丰富了坐夜的活动内容，围坐火塘歌唱构成世俗叙事的歌堂空间，给坐夜的他人提供听史说事的娱乐空间。孝歌的演唱，既是营盘传统社会乡民“当大事”互助参与的互惠行为表现，又是一定知识水平能力的象征。歌者歌唱的表现会得到丧家和乡亲的尊重和认可，这种尊重和认可成为一种激励，推动孝歌在歌堂中的有效传承。“封神榜”、“三国演义”、“说唐”、“杨家将”、“说岳”等正史故事类是经常演唱的，由于富有历史的严肃意义而深得歌者和听者的喜爱，具有启迪知识作用。如《小乔哭夫》，歌词唱道：

一更里来泪涟涟，元帅气死在帐前；
孔明造下杀人计，气杀奴夫命归天。
枯木逢春会发嫩，奴夫死去不回还；
小乔哭得伤肝胆，忽听桥楼二更天。
二更里，泪两行，我的夫，舍得丢人守空房；
帼中独坐红罗帐，只有丫环站一旁；
丢我婆媳无依让，前生烧了断头香；
夫人哭得悲声伤，忽听桥楼三更天。
……

唱词把《三国演义》中“诸葛亮气死周瑜”的故事，改编为“小乔哭夫”的叙述，借小乔失夫痛哭的角度，既侧面夸奖了诸葛亮的智慧，又提醒世人珍惜夫妻共同生活的时光，并暗示“嫉贤妒能”的恶果及和谐相处的期盼。

另一类是针砭时弊、启迪伦理的内容故事,如《马前泼水》[①],故事对朱买臣中举入仕前后妻子崔氏态度不一的描写,鞭策了见异思迁的丑态和报应;而《双上坟》对两寡妇上坟的心态不同的描述(一个是深情缅怀,悲痛欲绝,有情有义;一个是扇催坟干,急盼改嫁,无情无义),灌输了传统营盘社区对待寡妇去从问题的价值取向。再有一种就是针对自己的生活境遇,及时编唱地给予褒贬,如一位因故离家独住的胡姓老人这样编唱"营盘有群烂老婆,上排街是师傅,下排街跟到学……"歌词通过对营盘街上的一些"烂老婆"(坏媳妇)种种不孝的抨击和嘲讽,释放了这些老人在历史与现实中饱经沧桑的怨恨与积郁,从而也教育和启示为人妻女的行为规矩。

从以上列举可以看出,"孝歌"的歌唱内容及活动意义不具有神圣的性质,有别于仪式音乐的范畴。由于居丧"当大事"需要,促使乡邻亲友聚集丧家,吊唁祭奠,排忧解难。参与丧家活动就是一种人类学说的"概化互惠"行为,今天的帮助别人,就可以得到明天别人帮助的回报。在这种互惠的活动中,坐夜歌唱的"孝歌",借助丧家的坐夜场所——火塘,建构了民间音乐说古道今、针砭时弊、褒扬贬损世事的世俗育人"歌堂",与丧家奠祭亡灵仪式的"丧堂"歌乐一道,分割着丧事活动的仪式空间,以二元对立的歌乐形式共建了乡邻座夜乐人与丧家奠祭亡灵的生死二重关照。

(原载《贵州大学学报(艺术版)》,2008 年第 1 期)

---

① 《马前泼水》,故事见明人《烂柯山》传奇及《渔樵记》传奇,又名《朱买臣休妻》。写汉朱买臣家贫,卖薪自给,行歌诵书,妻崔氏羞之,求去。后买臣中举拜太守,妇崔氏要求复婚,买臣泼水于马前,令妻收回,以示夫妻不能再合。后因以"马前泼水"比喻夫妻离异,无法挽回。

谁的声音[①]

——以田野工作的视角

萧　梅

19世纪末以来，中国多元的传统音乐生存方式发生了不同程度的改变。其中最为明显的变化，就是它们纷纷从原自在于民间社会的生存状态，转变为某种相对于“他者”(other)[②]的“对象”(object)。这种“他者”与“对象”的关系，又基本上是以他者的权力(power)作为，呈现出至上而下的改造。

换句话说，所谓的自上而下即原在于中国各不同地域，并为不同的族群、阶层或文化共同体所拥有的中国传统暨民间音乐，俨然为一个巨大的宝库，对不同的他者具有不同的意义。国家在这里看到了象征性的民族认同；政党在这里看到了政治宣传的工具；文艺团体看到了可供改编上演的曲目；作曲家看到了创作的素材；学者(音乐学家)看到了可资分析的证据；教育家看到了可供选编的教材……还有随时代而日益喧腾的传播媒体、旅游商业的介入，那也许是可转化为资本的资源……

所谓的改造，即面对如许自上而下的作为，传统暨民间音乐不断以他者重构的面貌出现。用一句最经典的中国话语，就是不同的他者，都可以站在各自需要的立场，“取其精华，去其糟粕”，进而为我所用，在使用者的立场和意义系统中再行拼合

---

① 本论题原为笔者在2007年10月13日在国际音理会第32届大会暨第二届世界音乐论坛之三《多样的音乐——音乐传统的可持续发展》专题报告中的发言，本文在此基础上作了修改补充。

② 他者(other)，在西方民族音乐学以及人类学中原指在西方人看来的非西方或非欧民族。潜在着西方文明的自我(self)中心与他者边缘的关系。本文特在开篇反其道而用，目的是为了揭示传统音乐作为原在的主体被他者“他者化”的问题。

(bricolage)。在此，无论“他者”是作为国家、政党、文艺团体、教育者、经济领域的体制操作，还是作为作曲家或理论研究者个人，都以一种无可辩驳的“主体性”，位居作为“对象”的传统暨民间音乐之上位，其纵向关系构成了一个有着多种文化后果的政治与社会文化现实。吊诡的是，原本作为自我文化主体的“传统暨民间音乐”，反而在其自身历史的这一端，被远化为当下时空间的异己对象(另一个“他者”)，在一种属于过去时空间的定位中成为被“他者化”(othered)或边缘化了的主体。

比如，对民间歌曲进行资料收集和整理的工作，是20世纪中国音乐事件中的宏大工程，这个工程在相当长的历史阶段里，是以“政治标准”和“艺术标准”作为其选择框架的。在这个框架下，大量反映民间真实生活，尤其是有关情爱和性主题的民间歌曲，往往被作为糟粕抛弃。就陕北民歌来说，“信天游”在民间原本仅仅是“随口哼唱”的“曲调”，在陕北众多的小调、秧歌、仪式性音乐品种中，它并未被当地百姓所特别推崇。然而，为什么在20世纪延续至今的历史中，它不但覆盖了陕北其他的音乐品种成为陕北民间音乐的象征性符号，乃至成为中国民歌的象征性符号？这与延安作为抗日革命根据地的中心，与1938年鲁迅文学艺术学院音乐系开始采集记录民歌以深化新音乐运动，并以民歌作为抗日救亡的斗争性、政治性、教育性、现实性的方向有关。正是在这个方向下，被选择为最能够体现人民心声的信天游，其曲调所具有的内在特质，比如连续跳进、直线上扬与跌落以及开阔的、由sol-do和re-sol构成的“双四度”旋律框架，其唱词构成的以生活之源为“比”、“兴”基础的即兴性等特性，特别适于表达高亢跌宕、奔放深沉、炽热悲壮的音乐风格。而这种风格又恰恰特别符合于中国近现代历史上新的民族精神的需要。因此，信天游的内在特点伴随着历史的需要，不断地得到音乐工作者们的发掘，无论是抗日救亡时期、新中国建设时期、乃至“文化大革命”结束后的改革开放时期，它都成为鼓舞人民士气，加强民族文化认同的象征，并通过不同于脚夫在驿站的炕头、农夫在峁塬的田间随口哼唱的方式，在20世纪中国国家民族的建构历史中被高扬，不仅成为陕北民间音乐的精品，亦活跃在从国家到地方的文艺舞台上。① 由此，我们可以看到一个歌种作为一种政治和文化力量对于民族精神的建构。

“侗族大歌”作为中国优秀的少数民族多声部歌唱形式，自20世纪50年代被音乐工作者“发现”以来，其内涵、形式、表达等方面均在他者的介入下得到不同的格式

---

① 我之所以要强调它活跃在文艺舞台上，是因为信天游作为民歌的品种，或者说作为中国民歌具有代表性的象征符号，在今天，更多地是在舞台上被人们所认知的。它不似西北的“花儿”与“少年”，普遍生存于当地老百姓的音乐生活中。以笔者在陕北地区的田野考察来说，当地的百姓生活中，最为活跃的音乐生活应该是以小调、秧歌、说书或唢呐吹打等乐种构成的。而当地百姓生活中重复率、覆盖率最高的民歌品种，即小调类的酸曲，则被主流文化视为不健康的糟粕。

化(或说塑形)。首先,“侗族大歌”是汉译名称,它实际上囊括了侗族多声部民歌中的嘎老(al laox 大歌)、嘎所(al soh 声音歌)、嘎窘(al jenh 多为女声歌唱的叙事歌)和嘎节卜(al jibl 男女皆可歌唱的叙事歌)①它充分反映出当时的学者对于侗族民歌具有相当规模和系统的“多声部民歌”的概括。也正是因为这个“多声”的特点,与中国民歌或中国音乐长期以来被视为“单声部音乐”的特点形成了反差。而在西方音乐的参照下,人们潜在地在复音音乐结构与单音音乐结构的类比中,形成了复杂与简单、高级与低级的音乐发展观。侗族以及其他少数民族音乐中出现的多声部现象,无疑作为中国音乐存在着复音音乐结构的例证,提高和增强了民族自尊和自信。因而,从音乐艺术的角度对侗族多声部民歌进行解读,也成为学者应用各种知识背景对其分类和描写的重点。并构成了 20 世纪后半叶他者对“侗族大歌”解读的第二个时期:歌曲比较的音乐世界。② 进而,“侗歌”便打开了另外“一扇让他族通过的‘门’和本族自审的‘窗’。”③需要指出的是,在他者的研究与侗族歌唱的关系中,这一歌种的存在方式发生了微妙的变迁。其中,为了更加有效地强调其复音音乐的特点,并突出其音乐艺术的特性,以“侗族大歌”为类名的侗歌在向外界展示的时候,往往选择了上述嘎老、嘎所、嘎窘、嘎节卜中的“嘎所”,即“声音歌”。因为“声音歌”内含着气息、声音等人声展示的意义,并且其歌唱有着当地人称为“拉嗓子”的丰富的展示旋律为主的拖腔。而“拉嗓子”构成的优美、跌宕、连绵持续的多声特点,正符合于音乐的艺术性特点,故成为它之所以代表侗族大歌向外界展示的主要的原因。而实际上,此“声音歌”,在以“嘎老”(即“鼓楼大歌”)为内涵的侗族大歌中,扮演的仅仅是一种“插曲”的功能。然而,在上述由“音乐艺术性”对侗族大歌的塑形中,原来真正意义上的、内涵着侗歌深厚民俗特性的“鼓楼大歌”却难得在侗歌展示的场所露面。

上述两例,既包括了在主流意识形态作用下的变迁,亦包括了音乐艺术特性的提炼和强化。在这些变迁中,我们可以感到,作为文化当事人,作为地方的百姓,处于一种被“卷入”的境遇中:或与他者的重构保持距离(就像陕北的民众在舞台化的信天游之外,仍旧以那些秧歌、说书、吹打、神曲、酒曲以及酸曲作为自己生活中最浓烈的音乐性);④或者呼应他者的理论重构,选择自己向他人展示的面貌(比如参

---

① 根据 1958 年贵州人民出版社出版,贵州省文联编《侗族大歌》一书分类。

② 参见徐新建在其《侗歌研究五十年——从文学到音乐到民俗》(上、下,2001 年)一文中划分了 1.歌词研究的文学眼光;2.歌曲比较的音乐世界;3.族群与文化的民俗考察这三个侗歌研究时期。

③ 徐新建:《侗歌研究五十年——从文学到音乐到民俗》(上、下),载《民族艺术》,2001 年第 2、3 期。

④ 除了某一歌种对其他品种的遮蔽之外,在陕北地区,当地的歌手目前掌握的信天游曲目量以极高的重复率,在数十首的基数上,已难以与原来号称近万首的曲目量相比。这一变化与所谓类似“代表作”的反复塑形,以及歌手自身的舞台化表演有关。

加外出展演或者侗族人自主建立的演出团队上演曲目)。事实上，我们如今面对的传统文化，那些我们目前所意味的、希望保护的文化遗产，在它作为“文本”能够被表述出来的20世纪至今的历史中，已经不可免于“他者”的占有、析取、改变和重建。

当然，本文绝非对这一变迁现象进行价值判断，既不否认这种变迁在其历史境遇中的合理性，也不欲维护一个所谓“原生”性的民间传统；既非全面梳理不同的“他者”与“对象”之间围绕话语权力的关系，也非将关系的各方进行对立或封闭的实证并置。笔者仅仅在承认民族音乐学的研究及其“知识生产”已经构成了当代文化变迁的重要叙事基础上，结合自身的田野工作经验，对其研究姿态及其叙事框架再行思考，并问以“谁的声音”，以期追求一种自觉容纳多元视角、多种声音的作业方式。

一、并非合式[①]的“普遍性知识体系”

就中国传统音乐的“普遍性知识体系”而言，笔者曾指出它是中国音乐家在跨世纪(19世纪末至今)的奋斗中，力图建立的“新中华民族”音乐体系的重要组成部分。它的建立有两个基础，一个是在与西方音乐(music)的对话(尽管这个对话未必平等，并起始于拿中国的现实与西方的音乐理论体系作对比)；另一个是在对地方性音乐文化的析取、整合与超越。它的成果则标志为“体系”的专业音乐教育，以达其在国家层面上的社会化。[②] 在这个过程中，不同的视角和研究范式，必然决定着人们对传统暨民间音乐文化的阐释前提以及这一体系的知识构成。也就是说，这一体系本质上是有条件的阐释和表达，其合式与否，受到了不同历史时空的制约。比如，就中国音乐史而言，当原来在历史脉络中与“巫”相通或与“礼”相彰之“乐”，在以“音乐”为史进行考量的时候，我们已经在一种原来可以通天地、明人伦的“宇宙全整的表意系统”[③]中析取出“音乐”(music)这一范畴，并以此因应现代西

---

① “合式”一词，取学友韩锺恩君的用法：“所谓合式，有别于一般意义上的合适，简单说来，就是一种不包含主观评价的中性表述，此外，除了表示主体与对象相合的意思之外，还表示相关主体和对象各自与其所处历史相合的意思。”文见《七日谈/2006七言——在一个合式力场内合式表述》，载《黄钟》，2007年第1期。

② 换句话说，即音乐学者面对的现代民族国家认同和民间社会关系和中国民族的新音乐建设(传统的现代性)与“世界之林”对话的双重使命。见萧梅：《20世纪的两本书》，载《音乐研究》2002年第2期；《20世纪中国民族音乐学实地考察问题》(上)，载《音乐艺术》，2006年第1期。

③ 罗艺峰：《中国音乐思想史研究专题之二》(听课笔记)，上海音乐学院第四期钱仁康学术讲坛，2007年10月17日下午13:30—16:30，上海音乐学院教学楼805教室。

来的音乐观念所合理化的“音乐史”。看到这一点，我们就能理解，为何在对中国音乐史的阐释中，一直存在着“礼”与“乐”对立的治史观，并以音乐艺术的个性化“真性情”、音乐艺术的独立形式不断挣脱“礼教”（或“腐朽的”雅乐）的束缚之“史”作为解读的线索。[①] 其所谓“合适表达”仅限于其特定时空间给出的“合式力场”，并且是一种去历史脉络的解读，并非历史的真相。因此，当我们理解某一曾经“合式”的历史叙事时，我们应该清楚地看到，越过其所依据的特定历史需求、标准和限度，“巫”与“乐”或“礼”与“乐”之间的关系，就不能如此简单地在“音乐”的“发展史”中展开其叙事。

在笔者的田野经历中，不断感受到每一次的作业，都在丰富自己对对象认知的同时，对既成的知识有所疑问。以陕北民间音乐为例，在我尚未去榆林以前，陕北民间音乐给我的概念就是信天游。数年来，几乎每一次到陕北，都能接触到“新”（对我而言）的品种，这些品种，尤其是与信仰仪式息息相关的品种，无一不蕴涵着深厚的文化价值。那么，原来形成我对陕北民间音乐印象的知识来源是否与音乐工作者对一个地区的音乐塑形有关呢？实际上，同样的情况不仅出现在陕北，亦普遍于全国。回溯知识形成的过程，我们不难发现其中的原因。比如，在我们以曲目库为标志的民间音乐集成工作，从乡村，到县城，再到地区卷、省卷再到最终出版，其在特定标准下拟定的、具代表性的选择必然覆盖其余。此外，音乐工作者们的某一次“采风”成果或者某一次全国性、区域性“文艺（音乐）汇演”的曲目，往往就是我们概述某一个地区或某一种体裁的基础。如果说这一与本文开篇所举之例类似的情况，体现了某种以“代表性”盖“整体性”的塑形，那么还有另外一种以“整合性”代“具体性”的情况。典型如以民族或地区为单位的概论表述，那些被列举的品种，并非均质地分布于那个民族或那个地区。比如蒙古族的“安代舞”非为全蒙古各部落所有，纳西族的“洞经”或“郎巴舞”也并非遍布于全纳西。“安代”之所以在科尔沁地区存在，与其地区及其所在部落的文化蕴含及社会生活相关；“洞经”之所以在丽江坝区繁荣，与其地接触汉文化的历史并形成了一定数量的手工业阶层与文人阶层相关；“郎巴舞”之所以出现在塔城，体现了它与藏族文化的交融。不同品种在不同地区的分布，它们的形成和渊源，深具音乐文化历史建构研究的价值与意义。所谓的地方文化并非对应于中央或西方的一块同质的东西，一样有其多层次的格局。而“整合性”的研究表述却将造成“大蒙古”、“大纳西”甚至于“大中国”表述的平面

---

① 比如，对中国古代音乐美学思想的梳理，主要纠缠在儒、道的思想分殊，所谓“礼乐思想”和“自然乐论”（蔡仲德，:《中国音乐美学史》，人民音乐出版社，2003[1995]，第345页。）一部美学史，也就成了“礼”、“乐”之间相关人性和音乐自觉之间束缚与反束缚的斗争史，并成就了中国音乐美学史上论争的焦点，即聚于情与德（礼）、声与度、欲与道、乐与政、古与今、雅与郑同前。这些有着内在联系的关系。

化，以及对其内部文化差异性与源流的遮盖。①

在我们的概论中，将山歌定义为“劳动人民在山间野外抒发内心感情的一种抒情小曲”，是“人们在砍柴、割草、采茶、放牧、赶脚时，往往触景生情，引吭高歌，随意地抒发自己的内心感情唱出来的歌”。然而，这样的定义是否真的符合于那些我们可以填入此分类中的歌唱品种呢？比如蒙古族长调、花儿、苗族飞歌、藏族拉依，壮族的欢、诗、比、论等等等等。劳动人民为何在山间野外抒发内心感情？仅仅是砍柴、割草、插秧、放牧、赶脚时的随意抒发吗？实际上，当我们真正走进那些歌唱的场合，我们会发现，那些歌唱的状态几乎都是在群体间发生的，长调之于蒙古宫廷、之于那达慕、之于婚宴；花儿之于花儿会；欢、诗、比、论之于歌墟；飞歌更非原声性称谓，而在此音调形态附着中的“游方歌”之于游方场等等，都立足于人与人的交流和对唱，并有着各种仪轨或禁忌。我们习惯了将“候人兮猗”作为追溯山歌自由抒发内心情感的源头，但“涂山之阳”的寄兴，真是矢口之歌或简单的“望夫之思”？究竟是为大禹治水不能归家的思念，还是内含着上古时代相关部落、战争、利益、社会以及两性集团的隔离制度和控制？② 实际上，我们在山歌的田野考察中，亦总是会发现其音调的地域性、族群性的限制。一方面，每个人群聚落所用音调相当集中（比如某个地区的音调丰富性是以不同村落或族群的音调汇成的，而单一村落或族群使用的音调却极其有限）；另一方面即便仅隔一道弯、一条河，只要其音调发生了变化，必然意味着人群之间的区隔。那么，这些限制性的音调是否为民族（或族群）的声音标示，这种标识与其演唱的对歌形式关系如何？又内含着哪些社会仪礼与属性？

由此可见，对山歌的不同定义和假设背后的阐释框架不同。如果说我们在“概论”中是以音乐的体裁、曲目、曲体结构、类型、调式音阶、乐律、旋律发展、乐器乐队等事象的类型化完成了对地方性知识的取用，它所建立的“新”知识体系，是一种去脉络化(de-contextualization)的抽离，亦应该有重新解读的必要。

二、并非止于差异性的“地方性知识”

作为“地方的”或不同民族的音乐，其文化意义和音乐表达如何存在于其当事

① “概论”性的表述亦出现在20世纪90年代开始的音视频作业。如由中国民族音像出版社、日本JV株式会社联合摄制的《中国少数民族传统民间音乐舞蹈大系》(1998)，其对某些民族的拍摄方式就有此嫌。包括将蒙古族的不同音乐舞蹈品种整合于巴尔虎草原的一支乌兰牧骑中，带来了文化上的错觉。

② [法]葛兰言(MarcelGranet)：《古代中国的节庆与歌谣》，赵丙祥、张宏明译，赵丙祥校，广西师范大学出版社，2005[1919]。

人的行为之中？这是民族音乐学强调音乐文化脉络化研究所提出的问题。

2006年，笔者在陕北的“三边”及横山县考察民歌。就“民歌”这一术语在民间的使用感触良多。在我们的一般概念中，信天游是民歌中山歌类的一个歌种。但在采访中，我们发现，就算是单独采访信天游歌手，几乎不出三个曲子，歌手就会转到我们概念中的所谓小调类歌曲，或者秧歌中我们可以依其形态特征归类为小调的歌曲中。而在进一步的采访中，我们发现乡间的歌手们几乎都认为信天游就是随口编的、对着看的，并没有什么值得对外人道的价值。在靖边接触的歌手们认为信天游与民歌是不同的，所谓“信天游是信天游，民歌是民歌”。在他们看来所谓民歌是那些有着“固定的完整的词”的，而这些有着完整的词的“民歌”比信天游有价值。不仅歌手这样说，当地的群众亦执此看法。但到了横山县的南塔乡，秧歌队的伞头和腰鼓手们说他们唱的都是信天游，包括《害娃娃》、《掐蒜薹》（当地归入小调歌曲的曲名）也是信天游。为什么会出现这样的不同说法？我们暂时不去关心这里面的隐伏的或正或讹，我们想提出的问题是，怎么看待这些不同？在以体裁建立的类型学完成了音乐学的分类，并这些分类对于跨地区跨民族或跨文化的研究提供了塑形与比较的平台之后，我们是否还应该追问：民歌也罢，信天游也罢，这些有关类属的术语与老乡们自己的表述有何关系？它们何时被当地的老乡接受或改造性地接受？我们有没有必要去挖掘民间话语及其背后的思维方式及其对于文化的认同方式？还是只要使用局外人的客位描写框架就够了？

实际上，自1980年代，关注民间（或地方性）知识、民间表述及其意义的民族音乐学方法，已经为越来越多的学者所强调并贯穿在田野工作中。只有坚持田野，并坚持“双视角”的自觉，才可能“化熟为生”，避免以自己的主位观替代作为对象的他者。这也是民族音乐学在它的学科发展中能够以多样化的音乐观念（musics）取代单一音乐观（music）的可能。比如巴布亚新几内亚的Kaluli人以鸟声作为死者和活人的交流中介，来完成特殊的对于鼓声的意义建构。[①] 基诺人以“眯”作为包含人类及其相伴物种的音乐性观念，等等，都在对民间知识进行解读的过程中重新反省了我们习以为常的音乐观念。就如前例，对于信天游这一概念的化熟为生，也许正是思考陕北民歌各歌种之间及其歌唱方式内涵的起点。

笔者曾就贵州南部侗族使用的两件乐器进行了命名的考察。其一为“侗琵琶”（bic bac）。在湘黔交接的侗族聚居区四十八寨一带，当地人将这种乐器称呼为“言”（yeenc）和“含”（heenc）。从音韵学来说，其韵母是en，与汉语中的“弦”（xian）的韵母非常接近。而古汉语中，声母为（x），应该发（h）的音。那么，是否侗族琵琶

① Feld, Stephen, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

更早期的称谓就是“弦”？在侗族民歌中的“弹 yeenc 唱歌”是否为“弹弦唱歌”？[①]那么，这两种称谓就存在着两个不同时期与汉文化相关或“借汉”的现象。并且，反映了两种命名方式和分类观念，一种是向外曰“批”，向内曰“扒”的演奏方向；一种是发声材料的依据。其二为广泛使用于各类中国音乐辞典中的拉弦乐器“牛腿琴”。该称谓实际上是音乐学者根据乐器的形状所给予的“他称”。南侗人称这种乐器为“给”(is)，他们认为这个音节非常接近这种乐器的音色。也有将其称为“果给”(oh is)，并解释说(oh)是低音的声音，(is)是高音的声音，(oh is)这个侗语发音就是对两条空弦发音的模拟。四寨的侗人又把这种琴伴奏的歌称为(alnguic)，后一个音节是形容词，形容人似睡非睡的状态，用以表现这种歌唱在夜半时分娓娓而来的柔曼状态。还有的地方将其称为(al lagx)。后一个字也是形容词，形容声音很绵长。从这些不同的名称可以看出，本族人(indige-nous)对该乐器的命名方式和分类包括了：

① 空弦音的描写；

② 乐器演奏时的声音状态；

③ 乐器声音的效果(让人心怡并放松)；

由于第三点，结合田野考察(field-work)，我们知道这种牛腿琴往往是在夜间男女青年谈恋爱时唱歌的伴奏乐器，因此还有演唱时间在深夜的含义。由此一件乐器，我们得到它的命名方式包括局内人的(insider)声音状态、效果、演唱时间的原则，这些原则的背后，还可以追究其声音的感知、歌唱的属性和意义。这正构成了所谓本土人的“民间知识系统”(folk-knowledge systerm)。[②] 挖掘和整理、并在“转生为熟”的过程中理解和阐释这些“系统”，正是我们通过音乐民族志所要达到的对本土人“解释的解释”之“深描”。在这种知识生产的过程中，单一的局外人主位视角是被限制的，并已进入了主客之间的对话。

然而，民间知识系统是否仅仅意味着客位视角对于文化主位的容纳或承认居于主流之边缘的“特殊”性？当我们抛弃了理论的预设在田野中直面事实，并以所谓地方性的民间知识系统作为新的知识实践的起点，其“地方”的命名对于隐含着的“中心”或人类“普遍性”或“全景式”知识图景的关系如何？作为“地方”的差异性在民族音乐学的写作中究竟意味着什么？如果仅止步于对差异的证明，我们仍然不能真正领悟“一花一世界，一叶一如来”，进而在每一种“特殊”

---

① 本文侗语，皆采用1958年创制的、以拉丁字母设计，兼有声母、韵母、声调三部分组成的侗语拼音方案标音。

② 参阅笔者《相对于“类”研究的“单件乐器志”》，该文2005年参加上海高校音乐人类学E研究院举办的“乐器学的新挑战”国际学术研讨会，2008年发表于《心与音——文化视野下的世界民族乐器》，湖北美术出版社出版。

中展开普遍性的探求，也不能求得对于特殊性的超越。同样是陕北，在我们看来是求雨仪式中的歌唱，在当地人那里却不叫“唱”而是“叫”，是“叫雨”或“雨号”。其中不仅有民间表述的问题，那些蕴含着的“气欲舒出”、“呼叫歌号”，除了得窥古今一脉的关联，更重要的是对于人类歌唱意义的探求。正如前述Kaluli人对于鸟鸣的分类和借用，虽然可以追溯其文化与生产生活方式的脉络，以及有关声音起源的神话、禁忌与魔咒，但更重要的在于其音乐的象征及其形式所具有的人类音声感受的文化与审美意义，在于其生态学内核对于人类文化具有的普遍价值及能动性。而此类具有普适性的思想资源，在我国的许多民族和地方的音乐文化中尚远远未能为人所知。

三、并非“独白”的田野共在

作为一个民族音乐学者，笔者力图理解每一代的学者在其时代话语的背景下，完成着每一种特定时空所限制的表述。当一种表述不足以反映我们所遇到的事实与现象时，新的视角和叙事框架便应运而生。然而，不论如何转换立场，它们都不可避免于对传统音乐的去脉络化和再脉络化(re-contextualization)的过程，前述的所有实例都可以在这个阐释的循环中找到这种轨迹，这是文化动态的交流性质以及人文科学和社会科学的性质。重要的是我们从此过程中分析和反省它们如何产生、如何导向，又发生了哪些交错。因此，笔者虽然不断地追问自己的田野工作究竟是为了查访某种建构音乐历史的证据，还是在改造自己的同时追求人类的互相理解进而去参与知识生产的实践。但笔者更迫切的问题是，在无法避免的实践介入中，如何继续在“田野”里与文化当事人“共在”并体验传统，参与传统，建构传统？

为了更进一步阐明这个问题，在此援引另外一个来自田野考察的实例，它源于笔者近年在东北鄂伦春族聚居区参与的一项“文化空间”的重构活动。鄂伦春语称这个“文化空间”为Chenderdiren，是由香港鄂伦春基金会发起的一个为鄂伦春人自己参与组织的艺术节。[①] Chenderdiren在鄂伦春语中是“竞赛”的意思，对于鄂伦春人来说，“竞赛”确实是一种传统习俗，比如摔跤、角力、划船、射击等等，但这种伴随生活发生的竞赛，却未必是一个在固定时空点举行的节日。也就是说，这个节日，并不是一个类似于汉族的春节、端午节这样的“常设”传统节日。

在2005年和2006年的两届“艺术节”中，人们可以看到鄂伦春传统桦皮船的制作过程，还有摔跤、颈力、划船、拔河、纫针、桦皮画，以及舞蹈和民歌的比赛。从始至终，这个活动充满了鄂伦春传统文化的元素，但也处处可见当代文明形式的借

① 这个艺术节目前举办了两次，2005年夏天在黑龙江呼玛县的白银纳鄂伦春民族自治乡(定居点)，2006年夏天在离白银那40里外的黑龙江塔河县十八站鄂伦春民族自治乡。

鉴(比如经过编排的鄂伦春舞蹈和蒙古族舞蹈和经过事先录制合成的电子合成器伴奏带等)。站在局外人(outsider)的角度来看，这个 Chenderdiren 是一个被重新建构起来的“文化空间”。当真正参与了这个“文化空间”的活动时，我开始知道它的“重构”，对于今天的鄂伦春所具有的意义。作为森林中的民族，鄂伦春人在1950年代初开始定居生活，并由游猎向农耕转型。这个转型是在政府决策下进行的。虽然它伴随着大兴安岭的森林资源开发，以及为改善游猎民族“居无定所”生活状态的他者“幸福观”。对此，我暂时悬置评论，仅需指出它所带来的事实，即鄂伦春人与森林文化的疏远。

我曾经在1999年，到阿里河、黑河以及敖鲁古雅做过鄂伦春以及鄂温克族的田野考察。当时留下最深刻的疑问，是离开了游猎生活、离开了森林的鄂伦春人，在被动地改变生活方式的同时，是否也失去了精神家园？围着篝火的舞蹈，已经不再可能出现在狩猎归来的家族聚会中；向着歌唱森林的音调，已经片片断断地被猎民村的定居生活所覆盖。而最具有反讽意味的，是那首由汉族文艺工作者创作的，并在半个世纪中成为鄂伦春人形象认同的歌曲《高高的兴安岭》。[①] 那首歌唱着“高高兴安岭一片大森林，森林里住着勇敢的鄂伦春。一人一匹猎马，一人一杆枪，獐狍野鹿满山满岭打呀打不尽。”可这歌在今天的鄂伦春民间传唱中，歌词已经被改为“獐狍野鹿满山满岭找呀找不到”。不仅是猎物随着森林的消失而消失，其反讽在于当鄂伦春人完全离开森林定居农村之后，这一族性的认同，即“猎人”的形象又在何方？

然而，我在 Chenderdiren 的活动中，看到作为鄂伦春长者的妈妈们聚集在一起，用不连贯的歌声，互相记忆并串联出难以完整的鄂伦春民歌；听着她们用歌唱对话，回忆着婚姻生活的酸甜苦辣；听那位有着萨满因袭背景的老人讲述她为人治病的经历……她们互相嘟囔着在年轻人中已经听不到的语言，并以鄂伦春传统的方式顶礼敬酒，醉倒在河滩上……我清楚地知道，这些妈妈们其实对森林文化的记忆是有限的，因为定居生活开始的时候，她们还处于童年。但即便如此，这些妈妈们，也是今天我们要重新捡拾鄂伦春森林记忆的、仅存的“记忆者”。更重要的是，参与 Chenderdiren 活动的鄂伦春人的态度；重要的是那些妈妈们以盛装带领着家族的成员、积极参与所有的竞赛；回忆、传授、再回忆、再传授……2006年的 Chenderdiren 是8月20日举行的，在19日那天，我和十八站乡参加组织活动的鄂伦春年轻人聚集在一起，为最后的筹备工作忙碌。或许是因为参与竞赛的人们太希望获得优秀的成绩，所以，大家都觉得如果筹备的时间能再长一点，排练的时间能再多一点更好。在这些热烈的讨论中，一个名叫小龙的鄂伦春小伙子说：“排练时间多一点当然好，但是我想，我们这次的活动，最重要的是发出自己的声音。比赛的

---

① 这首歌的词作者为剧作家王肯，曲调的来历，有上海音乐学院博士研究生高贺杰在近期进行了调查，得出该曲调或源自于东北其他民族的结论。

结果不是最重要的，重要的是我们自己为自己的民族歌唱和舞蹈了。”他的话，具有代表性。也只有理解了鄂伦春人在当代历史变迁之遭遇，才会对此有更深的触动。一个民族，在长时段的沉默，长时段被酗酒、无所事事的传闻淹没之后，重新听到他们的声音，看到他们为自己舞蹈，不管他们的舞蹈带有多少外来文明的痕迹，不管他们的歌唱留下多少鄂伦春的元素，都不是重要的，重要的是在这个“Chenderdiren”所重构的空间中，鄂伦春的声音在复活，鄂伦春的传统被回忆。所以，当我在呼玛河边，看到白银那的姑娘和小伙子跳起自己编排的舞蹈时，我的眼泪控制不住。我曾经和一位学者提及“Chenderdiren”。当他听说我参加的是一个鄂伦春人的传统节日时，流露出了兴趣，但当他听我说这个节日实际上并非“传统”的鄂伦春人在特定时空所庆祝的节日，而更多的是一种集合鄂伦春传统元素，新近“重构”的空间时，立即反应道：“那没有意思。”我知道这句话的含义，一方面是担心某种以假乱真的文化展示对于“传统”或“遗产”保护的误导；另一方面（也可以说更多的）是处于一种职业的本能，希望所考察和研究的对象更加“原生”，也更具有挖掘鄂伦春音乐文化的历史价值。也许，在我没有亲身经历这个在呼玛河边举行的“艺术节”之前，我和这位学者的观念可能相似。我也许不仅不会关注这样的“空间”，可能还会抱持一种批评的态度，认为那不是真正的传统，不值得学者将它作为鄂伦春传统音乐研究的一个对象（object）。顶多是在这么一个活动中凭着专业的敏感，去撷取舞蹈和民歌比赛中的传统元素。但现在的我却不能同意这样的观念，因为作为一个民族音乐学者，我们的任务不仅仅在于所谓“传统的”“地方的”“差异性”的鄂伦春音乐知识的生产，更不是判断所谓的“过去”以特别地保护。作为中国目前从语言到传统文化都急速失落自身特点的民族，鄂伦春族长期以来处于从生活、生产方式、文化方式全面被改变，进而严重“失语”的状态。面对这样一个现实，我们不能继续反客为主，居高临下地去甄别其文化生活中哪些是值得保留的传统，哪些是外来文明的融合。首先的要务是让失语者开口发言。而 Chenderdiren 所建构的空间，正是鄂伦春人凝聚自我意识和认同的场所。

今天的 Chenderdiren 无法满足学者们对于“原生态”的嗜好，但它却可能是一个民族维系历史记忆的实践策略和手段。在这个被重构的空间里，每一种活动都体现着“我族”存在的知觉与文化的归属感，交错着族群的话语实践和想象。尽管在这种实践中，曾经是生活经验的 Chenderdiren，转变为文化重构的空间，狩猎技艺和祈神的歌舞转变为文化性的展演，但其确确实实是我们介入鄂伦春传统的入口，是我们与鄂伦春音乐的地方性知识对话的一个起点。

我们已然反省自己对于“对象”的阐释是一种建立在特定时空间的知识背景所赋予的视角性表述，我们也反省了预设的理论必须经受田野事实的检验，我们还认识到每一种地方性的知识表述都有其文化主体的智慧，这正是民族音乐学在它的学科发展中不断为实现其博大、整体和有机的音乐观所走过的历程。那么，在我们

不断变化的同时，“他者”亦在不断变化。我们亦应当同时倾听“他者”自身对于所处时空的视角性表达所发出的声音，进而把握来自自身与他者的每一种脉络化、去脉络化以及再脉络化的阐释，在历史的变迁中与文化主体共在田野，并在互相倾听中对话，参与传统在当代的重构，这也是我们在所谓“非物质文化遗产保护”工作中所需要的、应用音乐人类学的一种立场吧！

（原载《音乐艺术》，2009 年第 1 期）

后现代语境与中国声音景观断想

——兼及“新格罗夫”条目“音乐人类学：当代问题”

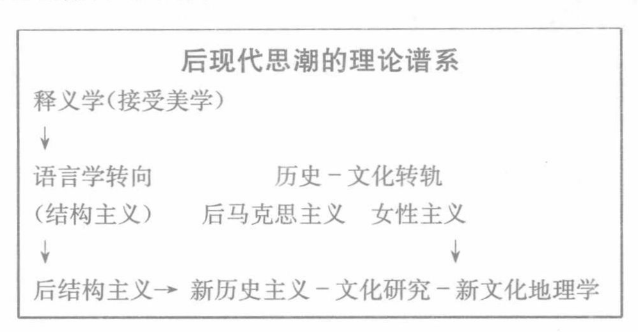
汤亚汀

音乐人类学(或称为“民族音乐学”)自1980年前后传入中国，已近30年，国内音乐人类学界(相对于庞大的中国音乐学界，仍然处于少数)对梅里亚姆1964年同音乐学决裂的观念——即较之研究音乐本体，研究创造音乐(music-making)的过程及创造者本身显得更为重要——已成共识。但对于1990年以来的后现代思潮(包括之前的符号学和结构主义)以来的思想如释义学、后结构主义、后马克思主义、性别研究、新历史主义(新音乐学)、文化研究、心理分析等所涉及的大量新理论，以及近十多年来全球化所衍生的许多新视角(如空间理论和文化地理学)，因缺乏系统介绍，还知之甚少。本文作为本人这些年研究西方后现代思潮的一些初步思考，拟简略梳理后现代的繁杂思潮，并结合中国的声音景观，以笔者本人的理解角度给予阐释。

一、后现代语境梳理

后现代思潮的理论谱系　后现代思潮兴起于西方学术界对现代性的反思。现代性发轫于启蒙运动，宣扬理性、变革的逻辑，但这200多年带来的巨变将精神焦虑植入人类生活各个层面，使现代性成为危机和困惑的代名词。早在19、20世纪之交，尼采就质疑黑格尔的现代性及其核心主体性——即所谓主宰一切的绝对精神，他认为自我意识－理性应有约束，并提出应摈弃启蒙和理性(即意识、真理、道德)，倡导神话(即狂喜、欲望、享乐等人类本能)，并以艺术掌握神话象征及其内涵(《权力意志》，1900)。20世纪下半叶起出现了一大批后现代思想家，分两路批判现代性，一路从语言学出发，可以称作语言文本批判，着重于文化表征(微观角度)，

另一路经历史文化转轨，解构产生文本的文化机构，即阐释文化的再生产(宏观角度)，这两路的理论谱系可归纳于下表：



一、新释义学：后现代的精神萌芽

但在方法上为后现代思潮打开思路并成为其核心精神的，则是所谓的新释义学。新释义学堪称思想史上对现代精神的第一次后现代冲击。其主要思路是：1)告别本真性，以理解和阐释生成意义，但意义带有主观性，不确定性，故阐释可以循环而生成无数意义；2)以合法的偏见(因就认识论而言，人类无法超越时空和自我——详见下文)去理解，这就需要新的视界，即视界融合，可简化为公式：原文本的视界＋阐释者的视界＝全新的视界，即：文本＋阐释＝历史及其意义，可见历史是阐释/人为的构建。

新释义学的意义在于：诠释比原创作更重要。人类文化创造活动的真正价值，不是已经造就的固定文化产品(包括音乐作品)的结构及其意义，而在于文化产品的不断创新的活动中的意义(即强调再创造的过程)，诠释就是这样的创新。如德里达所言，在诠释中，原作者在原文本中留下的痕迹成为读者诠释中再创造的差异的基础，诠释成为新旧创造活动(即作品创作和作品阅读)交流的中介。

释义学也产生了美学的接受理论，其主要思想是要进一步张扬阐释的自由性和文本的多义性，认为文本只有通过受众阅读(在音乐中则是乐谱文本通过表演)才拥有生命，创造的总体活动应该包括创造者－文本－接受者，因而文本的历史不仅是作者和作品史，更是作品效果史(受众的解读史，音乐表演史)，正是接受效果支配了作品的再生产。

二、后结构主义—解构哲学的发生

语言学转向以结构主义符号学介入人文社科学术为标志，这一潮流以二元论为其哲学基础，故属于现代主义范畴，不在本题之内，此处不赘。后结构主义－解构主义一方面是对结构主义的颠覆，另外更为重要的是质疑事物的“终极意义”及意义的唯一性，从而激发学术的质疑精神和理论创新精神。其思路可以追溯到尼采的一句经典论断：“一切都是阐释。”巴特的后结构符号学更是提出：作者已死，读者诞生，文本可以任意解读，以此激活意义生产。他还区分出所谓的读者解读的文

本和作者创作的文本。后结构主义－解构主义也奠定了后现代思潮的哲学，即德里达所谓的“存在即差异”(difference)，在此基础上他又提出延异(différance，即延宕和歧异)这样的哲学观。他认为意义不断被延伸，进入无休止阐释的循环，此即延宕(defer)；而多元意义的不断派生，即是歧异(differ)。他还破解逻各斯中心，尤其是二元论这类西方传统的理性思想，因为这一思想意在划分等级，突出主体，造成歧视，隔绝联系，如区分出我者/他者、西方/东方、自然/文化、言语/语言、旋律/和声等，他认为必须引入延异，拆除隔离，交往渗透，建立多元。如他以旋律－和声的二元对立为例，指出不能认为旋律主宰和声，所谓旋律系自然而生，和声只是旋律后来的衍生物，旋律曾经没有和声而独立存在过。他认为这些说法是谬论，因为即使最简单的旋律也隐含了和声因素(如泛音，或旋律进行中的和声因素)。

三、历史文化的转轨

后结构主义－解构主义为后现代思潮提供了哲学基础，一方面突显了解构与杂交的方法，另一方面以质疑理性权威的精神，突显了其文化政治的取向。这样，后结构主义除了以德里达为代表的注重探讨文本、话语和符号差异外，又分化出以福柯所代表的文化批评的一路，即历史与话语权力批判，为的是寻找历史差异和社会文化阐释的新契机。福柯从语言学角度推进知识－权力批判，他的理论谱系结合了自法兰克福学派以来的后马克思主义诸学派的意识形态霸权/文化再生产与表征，以及解构主义的互文性。虽然福柯的理论大多建立于历史的角度，但他在晚年(1976 年)又在他的知识－权力批判中加入了空间维度，并认为 20 世纪是空间的时代(详见下文)。可以说“空间范畴和空间逻辑主导着后现代社会，就像时间主导着现代主义世界一样”。尤其是全球化的现状，进一步将空间理论和文化地理学推向了学术中心。(这也暗合了音乐人类学的发展进程：19 世纪末至 20 世纪上半叶注重历时性的比较音乐学，20 世纪下半叶以来更注重共时性的空间。)

四、女权主义与性别研究

这一领域的出现早于后现代主义，但后来纳入了后现代范畴。研究范围包括女性文化领域，以及男性偏见、社会性别(gender)、生物性别(sex)和性征(sexuality，包括研究同性恋的“酷儿理论”)等的文化表现。经历了三个阶段：1900—1950 年代表现为要求男女平等的女权运动；1960 年代则是新女性主义，研究性别差异，否定男性主宰的社会秩序；1980 年代为后女性主义，涉及多元论、互补论、身体论。经历了从女权、到女性、再到女人的认识过程，哲学观上则分别是“同－异－谐”这样三个认识阶段。

后现代思潮来自欧美的“左”倾文化批评的学术，是“晚期资本主义的文化逻辑”，也是资本主义体制的“自我调适”，虽不完全符合中国国情，但其思想中不乏合理部分，它被引介到中国来，必须经历一个本土化的过程。我们发现，上述思想有不少都可以而且国外已经有人用来阐释音乐文化。为便于构筑论述框架，也为了

本文所谓的音乐人类学后现代范畴有一定依据，笔者采用了《新格罗夫音乐与音乐家辞典》(2000年第二版)的“音乐人类学”条目之四“当代问题”作为框架，探讨如何用后现代概念解释中国音乐景观中的一些现象。该条目第四部分总体框架是，第1节是总则——文化政治，第2至9节属于历史文化转轨，第10节属于语言学转向。因篇幅关系，更因为语言学转向在当今国际音乐人类学界也尚不够成熟(至少笔者没有掌握这方面的个案实例)，同时第10节“理论与分析”也没有为我们提供后结构主义－解构主义音乐研究的实例线索，只是提出一些设想，涉及到后结构符号学－解构主义，表演实践(从否定申克深层结构出发)，拉康心理结构分析，认知心理学(身体，实践，认知)等方面。故本文仅探讨第1至第9节所涉及的方面，即：第2－7节属于地域－空间范畴，8与9属于历史－时间范畴。前者再分为：第2、3节社群和族群性差异，分别是研究的基本单元和出发点；第4－7节是空间研究的三大热点范畴，即民族国家，海外流散地(包括种族问题)和性别。众所周知，音乐人类学的历史发展经历了一个否定之否定的过程，开始于19世纪比较音乐学的历时性，新生于1950年代的民族音乐学的共时性，1990年代又进入了一个全新的时期，即历时－共时的结合，即新文化地理学思想和新历史主义思想两股潮流的合流。在人类学领域的后现代思想，或者可以大致概括为以福柯的权力观和布迪厄的实践论为核心，或至少以这两家思想为出发点。

二、空间的权力表征与意义重构

一、关键词解读

首先是“地方”(place，而 site 和 venue 多译作“场所”和“地点”)和“空间”(space)这些地理景观(landscape)，那是人类任何活动都离不开的范畴，因而它们也必定带有各种各样的社会和文化意义，即成为有待解读的文本。如前已述，相对于动态的时间维度，先前人们普遍认为空间维度是静态的，但福柯在1970年代颠覆了这一陈见，他认为，空间是由社会构建的产物，而社会构建物本身又是按空间组合的，因此空间是由一系列动态的过程——权力和象征——加以构筑的话语领域。“地方”则可以理解为，由权力的社会关系有意义地构筑的、带有身份认同或情感投资的一个具体场所或位置(location)。由是，地方在空间里生成(生产)了意义。虽然空间更具涵盖性，但二者有时也有区分，“地方”强调面对面的实际相遇(encounter)，而“空间”更多是指虚拟的接触(contact)。因此空间/地方是聚焦人类的经历、记忆、愿望、认同等的场域(field)。或者说，可以分为实际的空间(或地方，客观维度)和表征的空间(隐喻的空间，主观维度)，前者是可感知的物质环境，后者是特殊的抽象符号，这样生成空间的过程称作“空间生产”(production，指“社会/精神生产”，见马克思《德意志意识形态》)，即生产出物质化的空间，也生产出不

同群体的空间感。研究一种"景观",是指研究一个地方/空间及其外观是如何获得文化/社会意义的,既有现实的,也有表征的。

文化研究中的"表征"(representation)在认识论上是对纯客观性的颠覆,在艺术或文化中是对现实主义的颠覆,因为我们无法"按照事物的本来样子呈现它",即使照相也不能精确复制还原,我们只能以我们的想象、以符号或意象(称为"话语",discourse)重新呈现或代表它(此即 representation 的原意),其中不可避免地带有个人的主观性,因而经过表征的产物已经不是原来的事物,而只是变体之一。也可以说,理解文化景观不是简单地理解在某个空间里可以发现的静态的"客观现实"及其单一意义(比如发现某些具有特征的"文化区"或"音乐风格区"),而是存在动态的多重"现实"及可以阐释的多重意义,每个群体都可以通过各种媒介——各种艺术门类或大众媒体——"表征"某个空间、从而声称自己发现了该空间里所谓的"真实",这些呈现某种事物或空间的方式即是类似文艺创作的所谓的"诗学"(poetics)。"通过表征而体验所有这些空间、地方和景观,而表征则以各种形式被大规模再生产(即反复呈现),在想象的共同体(社群)内广为流传,"这样便形成了现代"神话",取代了所谓的"史实"——即那些永远无法达到的"客观真实"。

在对文本的表征中,表征什么,如何表征,这些问题就涉及到文化政治了,即社会群体间和个人间充满权力的关系。"权力"(power)也是福柯提出的一个重要概念,类似于葛兰西的"霸权"(hegemony,亦即"主导权"),可以简单理解为"一种力量,个人和群体以之压倒和反对他人(和他群体)而达到自己的目标、获得自己的利益。""权力"更多是指一个庞大的网络,各种关系力量的集合和相互较量而产生不平等的关系,它不能单独存在,只存在于差异关系中,如体现在阶级、种族、性别和年龄的各种相互对立的不平等关系中的弱势群体(下属阶层、有色人种、女性与非中年人)身上。还有如在空间的范畴里所探讨的西方与"他者",全球化与民族国家,流散地与家园之间存在的权力关系。这些关系反映在表征里,则体现为对意义的挪用(appropriation)、争夺(contest)、商榷(negotiation,即相互妥协达成共识)或抵制(resistance)。在上述对空间景观的表征中,涉及关于权力的斗争及其意义的差异和矛盾,这时,我们还会遇到一连串的地理学概念:位置、地形、并置、边界、流动、跨界、融合、杂交,这些概念塑造了各种意义之间不同的文化关系。

二、文化政治、社群性与表演空间

文化是政治的载体,无处不在,无孔不入,通过无意识渠道,实行调节和控制。任何文化现象都可以看作是一种可供阐释意义的文本。文本构建摆脱不了权力的影响,即离不开政治的影子。今天的文化研究尤其强调文化政治与权力:文艺作品创造活动并非如一般认为的是纯粹的审美冲动(这只是文艺的最低层次),而是蕴涵各种社会能量,吸纳各种社会价值,穿行着各种意识形态,承载多种文化符号,成为多种异质文本交汇(即"互文性",intertexuality)的场所,各种权力运作交锋的空

间。这对人类学传统的“价值中性论”(value neutrality)——不作价值判断,只作功能判断——是一个冲击。

在后现代思潮的氛围内,“文化”因其同启蒙思想和现代性的联系而受到质疑,尤其是受到文化研究和文化社会学的影响,但“文化仍旧是音乐人类学理论一个有用的支撑点”,只是它一方面超越了地方的限制,联系更大地域的历史和社会因素,另一方面文化上更加注意少数、边缘和弱势群体。这样文化不再仅仅是一个有待研究的地方或群体,而是涉及政治权益和民族构建,称作文化政治,并成为后现代音乐文化研究的一个出发点。文化政治涉及弱势群体如何摆脱政治－经济－文化全球一体化的努力,因为全球化摧毁了他们建立民族国家过程中切身的权益和身份标志。文化批评的观念也成为一种政治参与的形式。

社群(community)是一含混的概念,是某种“共同体”,小自“社区”,大到“全球村”,但无论如何解读,总归是一种空间,或虚或实。社群是文化研究、人类学－音乐人类学研究中区分人群的基本单元,如下文论述的种族和性别中的黑人群体和女性群体。音乐舞蹈是一种“深度交际”,能够产生社群感、参与感与情感纽带,故而可以构筑“想象的社群”,即象征社群。但音乐表演本身也提供了一个重要背景或一个空间,人们在其中对自身进行再生产(表征)或重构,音乐将人们聚集到一起而形成一个有形的空间,产生极端强烈的情感这样的集体心理状态(类似仪式中的“阈限”阶段)或群体认同,这一状态也是一个虚拟空间。

族群性(ethnicity),广义即社群性,这是一种按一定准则(如种族和性别)对社会人群进行分类的结果,因之产生社会和文化差异。在复杂多元的社会关系的集合中,音乐是产生差异的手段(“差异”是后现代思潮的核心思想)。权力关系构筑这样的关系:弱势群体借用强势群体的眼光看待自己。音乐表演是产生意义的空间,而不仅仅是反映意义。

三、民族国家与民族主义

后现代思潮关注的第一个空间范畴是民族国家(nation-state),既是有形空间(国家领土),也是想象的空间(需要用话语——这里是音乐——来打造)。那是在一定地域内多多少少具有共性的多个地区－社区的综合体。而当今的全球化则体现了西方的规范和价值的主宰。在全球化的浪潮下,民族主义得到重铸,成为边缘群体抵制全球化的话语。民族主义中音乐的四种反应,加强了民族主义的政治性:

1. 民族音乐参与了构建想象的民族(即“想象的社群”),强调构建新民族风格的音乐元素的人为性和外来性(即“发明的传统”);

2. 民族国家构建中的后殖民动力,即西方殖民语汇＋自身传统＝民族认同的新语言;

3. 他者化的过程(边缘化和前现代化),构建民族音乐文化中考虑构建差异,即并置少数族裔构建和现代性的观念,并置民族音乐构建和属下阶层的(subal-

tern)流行风格；

4. 民族国家境内外的移民过程，研究移民音乐，移民的时空转换带来的音乐文化的变形，从民族的转为跨国的音乐文化。

这里也不可避免涉及到现代性(modernity)的一些问题。哈贝马斯认为现代性是一项未竟的工程，提出要返回现代性。但哈氏将其所谓的现代性置于后现代语境中，涉及民族国家的兴起，现代科层制度的出现，城市化，大众媒介，现代社会阶层的兴起，商品化，现代化－西方化－文化融合，民族国家及身份认同，传统的构建等。

四、个案阐释之一

就民族国家的空间范畴而言，中国的问题要复杂得多，因为中国是一个多民族、多区域的大国，既不是欧洲现代早期的单一民族国家，也不是他们现在那样的多族裔移民国家。虽然有中华民族这样的整体指称，但这一说法起于20世纪初，系梁启超首先提出。单说中国的汉族，地域广大，文化繁杂多元，没有一个地区能单独表征整个汉族的文化认同符号，汉族文化认同符号是由各个汉族地区的各不相同的多种特征拼合而成(如"马赛克"那样)，民族认同需要由文化来表征，需要统一文化的多样性，创建一种统一的新传统，因而很难用某个地区的文化来代表整个汉族文化(包括音乐)，这样就需要以国家的力量来整合、创造一种民族国家的认同符号，即后现代所谓的"发明的传统"和"想象的社群(或共同体)"，音乐正是这样一种政治－文化符号和话语。笔者认为，这种构建统一的民族性是国家在国际上身份认同的需要，即构建一种国际性的中国形象；对内则需要彰显地区性特征的差异，丰富中华文化的多元性。(注意文化部在2009年年初对文艺作品的要求所涵盖的地方性－民族性－现代性三性并举的提法。)众所周知，在音乐方面重构民族性早已开始，以刘天华为代表的音乐界知识精英发起了这一历史性的重构，他们遵循"五四"的民主精神，视角首先转向民间，试图从民间寻找民族认同的新符号和话语元素。他们将中国多元化的地方性民间传统整合成一种单一的民族风格，即所谓的"新国乐"。因为他们感到各种地方传统无法现代化。他们"效法西乐，改造国乐"，结合西方乐理和技法，西方音乐教育和传播的模式。

20世纪上半叶，为创造"新国乐"提供"民族乐派"精神食粮和楷模的主要有旅华俄罗斯作曲家阿甫夏拉莫夫(其作品是上海工部局乐队的保留曲目)和齐尔品，他们以自己中国风格的作品鼓舞了中国作曲家如冼星海等。而大同乐会和彭修文等人，先后为"叙述"刘天华的"新国乐"(后来改称为"民乐")创造了民族管弦乐大合奏的新形式，那也成为民族认同的一种工具。

这实际上是一条欧洲民族乐派(nationalism in music，直译"音乐中的民族主义"，为当时处于欧洲边缘的国家在民族解放运动中用于对抗中欧音乐文化中心)的路子，对中国现代音乐创造产生了深远而持久的影响，即是所谓用西方"科学"的

"先进"的音乐语汇作为构建民族认同的新语言,以西方的形式进行中国身份的表征,如上述(2)所谓的"后殖民情结"。这也是殖民时代和殖民制度的遗产这样一种权力关系所起的潜在作用。如上海工部局乐队就是西方音乐文化在中国的一个鲜活的样板,为后殖民时代中国如何创造本民族新音乐文化做出了示范,从音乐创作,到音乐家的培养,到音乐会演出和曲目,乃至音乐机构的经营运转机制,工部局乐队都堪称可以仿效的现代化的典范。因为西方管弦乐队是西方民族国家构建国家形象的过程中的产物和象征,于是中国民族管弦乐也成为中华大一统的象征。

但笔者认为,这方面的认识还缺乏对我们自身传统的合奏形式的深入挖掘。而西方艺术音乐是以去除地区性特点、创建民族共性——体现全民性、乃至欧洲性(想象的共同体)为宗旨的。我们的民族构建的新语言同样模糊某个地区的特征、而力图整合出一些共性(或用拼盘式并置几种地区风格),以此代表中华民族(实际是汉族)这一整体(但有时也直接挪用某地的民歌,见个案二)。以西方艺术音乐的形式作为民族认同的新形式,同时也反映了我们的潜意识里所认为的西方化即现代化——也是权力的作用——认可西方的"东方想象"(赛义德语)。当然,权力是双向运作的,也可以反过来阐释,"被殖民者(即东方民族国家,引注)通过'带有差异的重复'模拟殖民话语,使之变得不纯,从而进一步解构、颠覆殖民话语。"还可以从当前的新世界主义(cosmopolitanism)——不同于西方中心论和后殖民的反西方中心论,而是在全球化的语境下,提倡通过文明对话、自我反思、超越交融、进而重构身份认同的新标识,如谭盾等作曲家的某些创作。

以这样的文明对话,反思中国进入现代以来将近百年的历史进程中一波接一波的民族构建,每个时代的构建都有自己的特色。笔者的一次亲历可以见证。1995年笔者在英国游学期间为杜伦大学音乐系作过一次有关西方对中国音乐学影响的讲座,其间举了四段曲例——即《春江花月夜》、《黄河大合唱》、《钢琴伴唱红灯记》、小提琴协奏曲《九歌》——让听众发表看法,究竟哪一首最像中国音乐。结果大多数听众相对认同"春江";一位波兰客座教授认为"黄河"听似苏联红军大合唱;听众认为"红灯记"很奇怪,不能接受;"九歌"更像西方音乐。这个结果笔者事先已经预料到了。可以说,四部作品是四个时代——分别是殖民-半殖民的1920年代和1940年代,后殖民的1960年代和1980年代——的构建结果,让某些西方受众作为"他者"来判断中国的现代化民族构建,"以他者眼光看自我",以此检验我们努力的效果。再看看上述四部作品的时代特点:1920年代,"五四"之后中国新文化运动方兴未艾之时,大同乐会创建了民族管弦乐的形式来表征中国现代化的最初决心;1940年代,民族危亡时期,苏联和红军成为潜意识里的象征符号不足为奇(虽然冼星海有苏联的经历,但更多的是西欧的经历,令"黄河"更像西方的"康塔塔");1960年代,彻底与西方隔绝反而推动了音乐的西方化这样的悖论现象,产生了西方元素与中国元素并置混杂的"第三空间"(类似今日的世界音乐);1980年

代，改革开放之初，全面开放产生了“全盘西化”之果。四个时代，西方的强势权力无时无刻不在主导我们的创作思维。

五、海外流散地与全球化

第二个空间范畴超越了国界，即移民的海外流散地（diaspora）空间，也是实际与虚拟两种空间的结合体。这个空间首先涉及种族问题。种族（生物意义）与族群性（文化意义）类似，但分别是美国和欧洲学术的不同称谓，另外前者有强加之嫌，比较负面——明显划分霸权和属下两种身份——而后者比较正面。然而，在涉及生产差异的各方时，也存在权力不平等的问题。种族问题首先牵涉到西方启蒙理性和现代性中奴隶制和殖民遭遇的污点。保罗·吉尔罗依（Paul Gilroy）利用杜波依斯（W. E. B. Du Bois）关于美国黑人“双重意识”的概念（“通过他者眼光看自我”），将“黑色大西洋”的文化，尤其是音乐，上升为一种概念空间，使特定群体“既有可能维持那些表现同历史家园相联系的文化习俗，同时也对新家园作出回应。”以文化协商（或商榷）的方式，让“音乐在两种意识的地图上描绘自身”，清晰表现了流散地的文化地理景观。

音乐人类学不仅仅关注海外流散地移民前后变化的文化格局，更关注回归的文化模糊性，在客居社会的属下性（alternity），以及打造跨国的策略联盟（例如法国北非移民和德国土耳其移民挪用黑人元素）等问题。人类学家克利福德提出了“旅行文化”这样的概念，人们从关注静止的有边界的本真的音乐，转向流动的跨界的混合的音乐，在这一过程中，“旅行者”（如犹太人及其文化）如何被边缘化和他者化。大众媒介——尤其是电子产品——在这一全球传播音乐杂交中起到了很大作用。杂交性（hybridity）表明了全球性的文化意识，同时挑战本真性和文化纯粹主义。杂交而产生的文化产品非他非我，处于一种中间状况，即“第三空间”，音乐以此状况而重塑了身份标识。西方的世界音乐工业是西方权力的运转机制，将非西方他者的属性加以包装，令其偶像化、模式化。他者化的世界音乐非但没有建立非西方边缘的新霸权，反而更加为西方中心所主宰。

全球化的理论需要全球化文化生产的视角，如斯洛宾借用阿帕杜莱（Arjun Appadurai）“全球文化经济”的“景观”（scape）体系——即族裔（人口）景观、技术景观、经济景观、传媒景观和意识形态景观——提出的世界音乐可见性（visibility）以及文化空间的三重视角：亚文化（subculture）、主文化（superculture）和跨文化（interculture）。

六、个案阐释之二

再以此观察中国的景观，如对《茉莉花》的互文性的多重解读。这一象征中国的文化符号似乎可以承载无数意识形态和价值观。以江苏地区为代表、而流传全中国的《茉莉花》，是一首表达爱情主题意义的民歌，但在国际上早已成为中国的民族表征符号，19 世纪通过英国人巴罗流传到欧洲，后来经过改编出现在各种西方

多种民歌集子里，美化成为东方主义早期的一个元素。20世纪初普契尼的《图兰多特》中挪用《茉莉花》旋律作为女主人公的主题音乐，一方面"以西方殖民主义的语言"进一步强化对东方"他者"的西方式解读(一个歪曲的形象!)，另一方面也是影射作曲家心目中对意大利的现代性进程和对墨索里尼法西斯运动的期待(以图兰多特影射墨索里尼)，如作者所言：

> 既然从欧洲的立场来看，中国是一种无特指的地方(nonplace)，无特定的身份认同(nonidentity)，那么中国很奇特地有助于这样一种现代性，所有地方和认同都可以与之互相置换。那么普契尼修改戈齐本子的核心就是创造自我的、制造新起点的现代主义构想……如福柯所言，现代性"迫使人们面临在另一个不同场所塑造自我的任务"。

这当然是对中国的误读，那在西方人心目中是根深蒂固的，如西方现代主义哲学之父黑格尔所谓的东方人"无差异地千人一面"。但《茉莉花》的"旅行"故事没有到此为止。20世纪下半叶它又为好莱坞电影《末代皇帝》(1988年连续获得奥斯卡和金球两个电影音乐大奖)，克莱德曼钢琴曲和肯尼·G的萨克斯曲挪用，成为流行文化跨文化杂交的新品种，导致以后在多个场合的多次挪用，只要浏览YouTube网，就会发现更多的不同版本和不同地方演出的《茉莉花》，如维也纳男童合唱团和纽约肯尼迪中心的演出，中国官方场合的演出(如港澳回归仪式)，雅典奥运会闭幕式的中国展示，乃至刚刚闭幕的北京奥运会也多次运用(如女子花样游泳比赛中国队的慢板音乐，颁奖仪式曲和闭幕式多明戈和宋祖英二重唱《爱的火焰》都以《茉莉花》主题引出)，后现代语境下，原来处于边缘的民间音乐反而在民族-国家的中心得到复苏，古老的民歌成为现代中国现代性的象征。这些音乐在国际场合一再借助西方人唯一认准的中国符号；我们再次屈从于西方的"东方想象"，即前文所言"他者化的过程(边缘化和前现代化)……构建差异"，具体而言，即是远离欧洲中心的中国极其古老的("前现代"的)五声音阶。亦是一个现代神话。因为这是西方自己所杜撰的一个"权威性"的原始样式，来迎合自己关于中国民间音乐的观念。这里又看见了西方权力的影子。

对《茉莉花》的挪用也是三种文化空间转换的例子，原先是地区性的民歌，属于亚文化；在欧洲进入了歌剧这一主文化形式；与西方乐汇杂交又使其成为跨文化；在好莱坞电影和美国流行音乐(借助电子媒介)里又变成跨文化-亚文化；回归中国后经包装又成为国际认同的中国第一音乐符号，进入主文化的流通空间。但经过这样的旅程后，明显带上了前文所述及的"回归的文化模糊性"，即已经不是原先那样单一的风格了。《茉莉花》成为"一系列流动的风格、曲目与实践，地域上能伸能缩，而不再是一系列历史、地理渊源单一的有界实体"，即成为一种全球音乐，或

世界音乐，一种“第三空间”的音乐，并以此状况而重塑了身份标识，比如可以表明中国融入世界的象征。

也可以斯洛宾所谓的全球音乐的另一种空间关系体系来看，即“可见性”——观众的“可知性”——的分析角度，分为地方、区域、跨区域这样三个层次来解读，即《茉莉花》沿着江苏－中国－欧洲－美国－世界－中国这一条旅行传播路线变化，成了一种“旅行音乐文化”现象。这是一种跨越中国境内外的“双重意识”的表现，“通过他者（这里是西方）眼光看自我（这里是中国）”。我们认同这样的符号无异于承认西方的“东方想象”——西方权力的影响无处不在地在显示自己。我们可以借用权力研究中惯常的问题进一步发问：在这一文化融合中我们包容了什么？排除了什么？为什么只融合西方元素、而不融合非西方其他地区的元素？

七、社会性别与性征

第三个空间范畴是性别，这是一个需要用话语（亦即音乐）表征的虚拟空间。这个问题涉及妇女的音乐空间，音乐如何生产性别的意识形态以及文献记载方面男性的偏见和解读。1970 到 1980 年代主要是女性主义和社会性别研究，1990 年代主要转为性征研究（包括同性恋研究）。但两种方向都批判被性别化了的启蒙现代性，研究被“淹没无声”的女性群体的社会－意识形态－学理等机制，关注其他属下性的构建，这样便将性别与性征问题同族群性和种族问题联系起来。性别和性征都是文化构建的，带有许多衍生意义。社会性别理论则将性征看作是可以构建性别的规范。

八、个案阐释之三

笔者拟以中国的京剧和越剧里男女角色反串来探讨这一范畴。戏曲反串这一特定的文化语境造成了不同于当下的性别认同，可以从社会、历史、生理、心理、审美和伦理等多重角度——释义学的多种意义空间——加以探讨。历史地看，中国历史上不乏女性演剧的记载，反串现象是由于清乾隆时代禁止女子演剧而引发的。当时从南方买来穷苦人家的孩子培养成旦角，有的甚至沦为男妓。19 世纪末西方的进入，带来了西方男女同台的戏剧表演，影响了上海租界的中国戏曲，出现了越剧全女班的“髦儿戏”，为在当时男女授受不亲的社会里引起轰动效应。

从生理角度看，男性旦角必须有女性气质和体态，但因肺活量、声带肌和呼吸肌更强，唱功也应更强。而女性生角必须有男性气质和男性声音。此外，中国戏曲的男女区别不在声区，而在音色（如旦角用假声，小生结合中低音区的真声和高音区的假声，老生和老旦用真声），这就成为男女反串在生理上的先决条件。再看心理方面，男女反串都是将自己置于异性的位置，这是人类好奇的深层次意识，不是肤浅的感官体验，人游离于两性的体验中，那是另一种境界，满足了人类模仿、表现和创造的欲望。在心理上认同异性，并延伸到真实生活里。

戏剧美学，如同布莱希特的间离效果，中国美学也讲究艺术需要距离，距离出

美感，但我们不刻意制造距离，追求的是神似而非形似，如制造“比女人还要女人”的效果。

在伦理上，不可否认地为现实生活带来一些有违“常情”的社会问题，有些男旦混淆了生活与舞台，有的沦为男妓，如电影《霸王别姬》所反映的故事。同样，在女小生里也有类似的同性恋现象。

从后现代的角度的解读还可以产生（生产）更多新的意义。首先，福柯认为，社会性别就是借助生理性别（身体）的差异而历史地建立起来的一种社会权力关系，由当时的性别话语所塑造，这些话语体现了权力关系，性别的权力表现为“男尊女卑”（如厌女症）。在父权制社会，男女被贴上不同的性征标签，由权力构成统治和被统治的关系，即表现为制度性构建的政治。男旦和女小生的形成就是这种历史意识形态的权力所为，体现了清以来各个历史阶段的性别政治规范，可以归纳为：禁绝，僭越（反串），回归/并置（回归自然性别，但也保留反串）。

其次，社会性别是一个强制性的规范理念，需要通过各种社会文化机制反复强调和申述，这就使得社会性别具有表演性（performativity），即召唤个体按照所要求的强制性规范不断重复表现自己的特征——性征，因而性别不是先天的，而是通过表演自己后天获得的社会性别而构建出来的。王尔德说过“生活模仿艺术”，没有本质的天然的存在方式，所有的身份（也包括阶层、种族、年龄层等）都是表演，人们在社会舞台上表演文化赋予我们的角色，身份是权力话语的产物。我们所理解的男性气质和女性气质其实是被社会所制约的表演。布莱希特认为，观众通过戏剧表演，可以改变自己的社会潜力。而戏曲反串则是一种僭越行为（transgression，逾越，颠覆），通过对原有的性别身份的错位表演，创造被僭越的另一种新的性别身份——既是异性身份的真实舞台艺术创造，同时也是“生活模仿艺术”，后者是另一种僭越，即挑战社会所认同的异性恋的天然正当性，电影《霸王别姬》典型地反映了这一舞台上与生活中（on/off stage）的双重僭越。这种僭越可以说是对无处不在的权力的抵抗策略。所以权力与反权力的僭越是一对孪生物。

最后，文艺中所反映的性别观念是社会主导意识形态沉淀的结果，同时文艺——这里具体为戏曲反串——也同时构建了性别政治表演的一个真实舞台和一个话语舞台。

三、“实践理论”与历史意义重构

一、关键词解读

1980 年代以来，西方人类学产生了历史回归的潮流。出现了两个关键词“历史”与“实践”。围绕“历史”的相关概念有：时间，过程，再生产（即表征社会结构和价值体系），变化，文化涵化（acculturation，或“文化同化”）等等。人类学理论不仅

从结构和系统向个体和实践转移,更是从静止和共时的分析向流动和历时的阐释转移。历史阐释也还是从地理区域出发,至少包括两个趋势,其一是马克思主义政治经济学派,试图联系地方性小型社会的变化和其外在的大型地区、乃至世界历史的发展(尤其是资本主义和殖民主义的扩张),这样首先就得承认非西方社会的历史性(或曰"复数的历史"[histories])。另一个趋势是民族志性质的历史考察,关注特定社会在不同时期的内部发展动力,当然也充分考虑外来冲击。

"实践理论"则有两套互相关联的术语,一套是关于活动的:实践,行为,互动,经历,表演,诠释,再生产;另一套是活动的人:中介(mediator,或协调者),行为者,个体,主体,客体。

这股历史回归的潮流也影响了音乐人类学。这一学科自 1950 年代建立伊始,便放弃了其前身比较音乐学的历时维度,奉行"共时性的文化主义"。以往的人类学民族志往往把被研究的文化视为没有历史和时间观念(timelessness)的文化,并且用"传统"取代"历史"。但 1990 年代以来,音乐人类学界的历史意识空前高涨,"变化"、"反思"、"实践"、"音乐史"成了关键词。

在跨地区的政治、经济、社会、文化的大背景下,考量一种地方音乐文化的历史流动景观与生态状况。以"音乐诠释历史",或以"历史诠释音乐",因为"音乐表演(即实践)和音乐话语(即诠释)可以表征不同的历史",甚至"一个群体主要是其音乐活动的产物","表演他者的歌曲可以展示自己的历史格局"。这样,在人类学"实践理论"意义上,音乐表演成为一种构建社会结构的实践。

历史的变化来自人们的社会实践,而变化的机制联系着社会意识形态-上层建筑"再生产"(或"表征")的机制。1980 年代以来风行西方人类学界的"实践理论",是由法国当代马克思主义倾向的哲学家、社会人类学家布迪厄所创。实践理论探讨的是实践与社会结构(或系统,即规范、价值、制度等体系)如何互动,尤其是实践如何再生产/表征或改变社会结构,因而社会文化实践——在音乐人类学领域则是表演实践——成为变化的中介。而且"音乐实践通过时间展开,直接体现时间过程",音乐人类学也将"实践理论"当作音乐史研究的指导性的思想定式。

二、新历史主义

后现代主义的语境产生了新音乐学,那是 1980 年代以解读作品的性别与性征开始的。新音乐学的其他主要倾向类似音乐人类学:注重音乐的表演、接受和体验(实际音响而非乐谱)以及或生产-流通-接受;从德里达的"延异"观出发,阐释音乐表演与接受的多重含义,包括历史"本真性"和音乐使用与意义中的变化;解构音乐中权力的运作,尤其是西方中心论(如大师和调性中心),注重种族、性别、阶级的认同。

音乐人类学转向差异可以比作音乐学之转向新音乐学。如新音乐学经历了他者化的历程,颠覆了历史的稳定性和熟悉性,疏离和远化(distanciation)了研究目

标，同时打开了解读历史之门，探讨文化的多义性，如解读现代初期的欧洲音乐，将其他者化。两门学科的转向都借用了释义学，尤其是伽达默尔关于研究文本时的视界融合，还有利科的远化和他异性(alterity，即他者性)的概念，进一步拉大研究者与文本的距离。解释他者的历史音乐学，同历史的对话，解读文本及其被淹没的学理机制(尤其是涉及性别和性征)。音乐人类学构筑同样的对话。认为"遥远的文化"(即历史)是现代机制的产物，主要如民族国家、殖民扩张和商品形式。如同新音乐学，音乐人类学的视野也扎根于反思与解构。传统的民族志也"向上研究"，即聚焦西方艺术音乐的机构，其历史的兴趣在现代性和公共领域是否具有普同性。[①]

解读文化常常认同马克思主义的倾向，将音乐看作其他的社会/文化事实的附带现象，并构筑解读的金字塔：基础是生产性的社会关系，顶部是孤零零的艺术作品。后结构主义进一步颠倒了这个结构，重要的不仅仅是文化如何被生产出来，而是文化如何生产以及生产了什么：文化生产取代了生产文化。音乐人类学的实践理论则结合了上述两个方面。经常有学者利用马克思在《路易·波拿巴的雾月十八》中那著名的格言：

> 人们自己创造自己的历史，但是他们并不是随心所欲地创造，并不是在他们自己选定的条件下创造，而是在直面碰到的、既定的、从过去继承下来的条件下创造。
>
> (译文见《马克思恩格斯选集》卷二，人民出版社，1966)

三、实践理论

创造新的历史要从过去造成的环境出发，即实践不能脱离既有的社会结构，这样的实践理论直接联系着布迪厄、吉登斯和塞林斯等人类学-社会学家的思想，这些思想证实了马克思的上述格言。实践理论并置文化与社会，或者用实践和主观习性(habitus)取而代之。实践理论是近来回归历史的一个倾向，意在赋予其他(指非西方)文化的历史与传统以解释的力量。因为之前人们认为那些非西方文化没有历史，只有传统。也意在"理解音乐(它被看作实践)，如何'产生'一种过去的感觉，更广义地说，一种时间性的感觉。音乐实践通过时间展开，即体现了时间的进程……通过音乐塑造的时间进程，强有力地、富有意义地密切联系着别处特定的社会文化空间里变化的经历，鲜明地表现在去殖民化、民族国家的形成以及相关的移民运动中。"

---

① M. Stokes, "Ethnomusicology", *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd), Macmillan, 2000.

音乐如何塑造过去、当下与将来的社群感，这成为研究中东的西方艺术音乐、非洲民族的流行传统和美国移民社群等的主题。在这些研究中，实践理论双重聚焦：首先聚焦音乐生产的环境（即历史既定的社会结构），其次聚焦音乐实践本身如何生产——即构筑或改变将来行为和事件的环境。实践理论使得音乐人类学关注历史问题。

实践理论引入了“主观习性”这一概念，即塑造习惯的力量，具有生成实践的下意识经验，力图消解行为主体与历史－社会结构的二元对立，建立社会客观结构与主体能动性的辩证关系。而在具体运用时还可以再加上塞尔托（Certeau）的“策略”，它给予实践相对于结构更多的自由，因而产生无限的变化和创造的可能性，有助于实践和结构的辩证关系。其模式是“结构－主观习性（策略）－实践”，即从社会结构出发，通过主观习性（习惯）及策略的调节，生成社会实践，乃至改变了社会结构，再以主观习性－策略生成新的实践，这是一种可以无限循环的历史进程。

四、个案阐释之四

以当前的上海犹太社区－海外离散地的传统小乐队（称为“克莱兹默”，klezmer）为例来说明这一理论。首先要界定的是，中国境内的外来移民的音乐文化也应该属于当下的中国音乐景观，一是它必然与中国本土的社会与音乐文化互动而生产出新的混杂品种，二是它也直接构成了中国多元文化的一部分。接着再看这种传统乐队的“原生态”，它诞生于传统犹太社群（尤其是东欧）专为婚礼等场合表演的空间，器乐即兴加上伴唱和舞蹈（音乐剧《屋顶上的提琴手》就有这样的场景），有 3—5 人组成，常用乐器有小提琴、大提琴、单簧管、长笛、小号、长号及鼓。而当前上海的克莱兹默（来自南京犹太社群，名为 Aia Sim-Cha[亚洲欢乐]，据说这是亚洲唯一的克莱兹默犹太乐队）则根据上海的具体情况，以其两极化的主观习性——犹太民族所具有的强化的保守性和内在的兼容性——加上灵活的生存策略，变动调整了犹太民族上述有关这类音乐表演的传统结构，产生了变化的新的实践方式。具体见笔者如下的民族志实录：

克莱兹默乐队在演奏，但只有乐长贝克尔是美国犹太人，他时而吹萨克斯管，时而吹长笛。其他四人都是中国学生（据说来自南京艺术学院），其中两个电吉他手，一个爵士鼓手，一个电子琴手。这已经不是传统的克莱兹默乐队了，而是一支西方现代电声爵士乐队。音乐节奏极强，曲目多是改编的，至少旋律还体现了犹太特色（主要是增二度和犹太教会堂小调调式——引注），大多是中欧哈西德教派、阿什肯那齐族群的音乐，但也有中东的犹太音乐，还有波西米亚音乐。曲目并不丰富，因为老是那几首，翻来覆去演奏。后来贝克尔告诉我，今天不是音乐会，只是为晚会提供背景音乐，增加节日气氛而已。他后来给我一张他们的节目单，曲目包括：民间音乐《啊，光明节》、意第绪儿童歌曲《夜间到来》、《陀螺》等，以及宗教歌曲

《岁月摇滚》……乐长贝克尔也独唱了一支歌。

主持上海新社区仪式的拉比属于哈西德－卢巴维奇教派，并综合了其他各教派，所以能够有克莱兹默音乐。据他提供的节目单，他们的乐队曲目一般有婚礼歌曲、儿童歌曲、宗教歌曲、民间歌曲、以色列歌曲、意第绪歌曲、哈西德教派歌曲、塞法迪歌曲以及世界其他犹太人定居点的歌曲等的改编曲。

上海新犹太社区目前人数较少(2004 年为 400－600 人，其中不少是中国外地临时来沪的)，基本上没有自己的音乐家……音乐演奏由来自南京的中犹混合的克莱兹默乐队担任(还有音乐元素也挪用了中国的打击乐如锣鼓——引注)，这在犹太教历史和犹太音乐史上都是极其罕见的，异教徒竟然参加了犹太教仪式。这样在一定程度上打破了犹太教的私密性和内向性，这在非常开放的基督教里也是罕见的。这一现象至少说明了 1)用本地人是不得已的权宜之计；2)犹太教趋于灵活现实开放，尤其上海拉比属于比较开放自由的哈西德－卢巴维奇教派；3)也反映中国的进一步开放与宽容，允许中国人参加一种不是中国正式宗教的仪式。

这样的犹太音乐其实是一种混杂的"第三空间"的世界音乐，具有多重的意义。音乐表演实践表征－再生产了上海犹太社群传统的社会结构，因而成为改变传统的中介。这种克莱兹默音乐表演形式表明上述所谓的"音乐实践通过时间展开，直接体现时间过程"，这里浓缩的时间过程也反映了犹太社会及其文化空间的变化经历，以及其移民历史的各个时间节点(node，也是空间的关键地点)——从古老的中东的起源(用中东的旋律表征)，经过直至第二次世界大战前东欧的意第绪文化时代(东欧克莱兹默乐队形式和东欧民间音乐)，再经过美国流散地时代(爵士摇滚风格的克莱兹默音乐)，最后直至今日上海流散地(中国特色，如中国乐手和中国元素)。这一路移民经历也同样见证了犹太文化空间地域的转换，同时浓缩了克莱兹默音乐在这一路旅程的各个节点不断交融混杂各地元素的发展史，也从一个侧面浓缩构建了犹太民族中的意第绪社群的移民史。

简短结语

通过上述四个个案，还可以发现后现代意义阐释旨趣中的一个共同点，即"时空压缩"，这一"压缩"造成了两个相反的结果，一个是跨越空间的时间急剧缩短"使时间空间化"，即并置不同地域、不同时段的多元符号；另一个结果是"全球村"的形成得以"通过时间消灭空间"，造成了文化的同质化。两种结果的历史性的张力关系，造成了文化产品的易变形和短暂性，因而人们不断地构建新的符号与意象，乃至混杂性大行其道，不断创造出不稳定的新的异质的文化形态，而这种混杂性就是在重复中变化，在变化中重复，所形成的"第三空间"消解了本真性和本质性，开启了生产新意义的空间。

在"茉莉花之旅"和"克莱兹默之旅"中，时间之旅和空间之旅并置，将这两种音乐不同时期和不同地域的多元符号构建特征"压缩"、"并置"于其各自的当下表征之中，再生产（表征）了中外音乐文化交流和混杂的多元景观以及在更高层次上中国民族构建和上海多元文化构建的景观。"中国民族音乐符号构建"和"戏曲表演性别的禁绝－僭越－回归/并置"则更体现了"时空压缩"所带来的文化易变形和短暂性以及混杂性，在重复中变化，在变化中重复，不断形成新的"第三空间"及意义。将近百年的时间"压缩"成一系列不同时代所生产的"民族音乐符号"或"性别政治符号"——构建了不同层次混杂而生的表征空间，或不同权力话语较量的空间——或者反过来说，这些表征空间"浓缩"了中国现代化的百年时间历程。

（原载《音乐艺术》，2009 年第 1 期）

在家门口的田野上

——音乐人类学田野工作的中国话题

薛艺兵

一、话说“田野”

一、自然的田野与学术的田野

“田野”在中文里的含义原本很简单，就是指田地旷野、乡间野外。然而，这看似简单而平凡的广阔田野，却曾是农业文明的发祥处，仍旧是亿万农耕者的栖息所，也一直是城里人衣食原料的来源地；还有，现代人的文化传统，也从这平凡的田野中生发、传播，并且仍在这不平凡的土地上保存、延续。自然的“田野”所具有的这些人文禀性，除了让人从空间上对它产生田园诗意的联想外，还会让人同时从时间和空间两方面把它和“传统文化”自然地联系起来。或许，正是由于自然田野中这诗意的人文禀性，正是由于广袤大地上那深厚的文化蕴藏，才让远在城里的人类学家、民俗学家、音乐人类学家对它产生兴趣，才会吸引这些文化精英走进田野，把田野作为了解传统、体验历史、生产思想、制造理论的试验田。也正是由于这些并不以田野耕作为生而以文化采集为业的学者们的出现，才会产生“田野工作”这个并非是用来表示农业生产的学术概念。同时，伴随着“田野工作”这个学术概念的出现，原本用来表示自然环境的“田野”一词也就具有了不同于词义本身的学术含义。

当然，“田野工作”这个听起来好像不大顺耳的概念并不是中国人创造的，但却是中国人翻译的，是从英文“fieldwork”直译过来的。这个直译成中文后的确有些生硬的外来词汇，或因其中包含着别的译名无法取代的特定方法论含义，或因这种生硬的直译反而使这个词汇在中文语境中带有些许的浪漫气息，总之，现在它已经

成为一个很核心的学术概念被中国的人类学、民俗学等社会人文学科领域广泛采用了。在中国的音乐人类学界，尽管很多人对“fieldwork”的中文表述法也有过与曾经争论“ethnomusicology”这个学科名称一样的不少争议，[①]但目前更多的人仍然还是采纳了“田野工作”这个推敲起来有些牵强而言说起来有些顺口的外来术语，并且在很多情况下还习惯于把“进行田野工作”简称为“做田野”。这样的称谓，从一个侧面体现了人们不仅赋予“田野”以特定的空间场域概念，而且还用“田野”来表示一种特定的工作方法。于是，“田野”一词本身似乎就成了集考察场所、调查对象、研究方法为一体的一个综合概念，因而也就成了以“田野”为基础并在其上从事文化采集的这类社会人文学科的一个核心概念。

把“fieldwork”译成“田野工作”虽然有些生硬，但这样译的确能比较准确地表达它在英文中的原本含义。众所周知，“fieldwork”是由两个词组成的一个复合词，其中后面的单词“work”译作“工作”似乎没有什么歧义，而前面的“field”一词在英文中即可做名词，表示原野、旷野、领域、田地、牧场、场域等，也可做形容词，表示田间的、野生的、野外的等，因而译作“田野”也还准确，尤其当与学科对象联系起来时，这种译法则更为贴切。由于西方人类学、民俗学过去主要研究原始部落或农业社会的传统文化，西方音乐人类学研究的也是这类传统社会中的传统音乐，而这类传统文化、传统音乐大都散落在边远村落或田间野外，因而“田野”一词就相当贴切地表达了研究对象的空间特征。英国人类学功能学派代表人物马林诺夫斯基(Bronislaw Malinowski，1884—1942)创立的“参与观察”(participant observation)方法已经成为半个多世纪以来人类学田野工作方法的范式，于是，在“田野”中形成的田野工作的方法也就被包含在“田野”这个特定空间概念中，从而使“田野”一词本身就与特定的方法论联系在一起。当然，上个世纪80年代以来兴起的西方所谓后现代人类学、后现代音乐人类学的许多学者，已经纷纷将自己的研究视角从遥远的异邦移回西方本土的现代社会、现代文化和现代音乐领域，对于他们来说，原有的许多术语和概念实际上已经不大适合用来表达新的对象、新的空间和新的工作方法，但是，已经融入学术传统的“田野工作”(方法概念)和“田野”(对象概念)仍然被习惯地沿用了下来。

我本人主张采用“田野工作”这个不十分中文化的译名，并不是有意要回避中

---

① 曾有不少中国音乐人类学者不赞成甚至反对采用“田野工作”这个从西方人类学和音乐人类学直译过来的“新概念”。有人沿用中国古代的“采风”；有人采用现代意义的“采访”；许多人使用“实地调查”；沈洽主张依据英文本义译作“现场作业”；萧梅认为应该采用“实地考察”。有关这个术语名称的讨论，可参见伍国栋《音乐人类学的实地调查类型》，载《中国音乐》，1996年1期、萧梅《“实地考察与音乐人类学学科建设”研讨会述评》，载《中国音乐学》，1997年第4期、杜亚雄《“采风”还是“田野工作”?》，载《黄钟》，2005年第1期等文。

国古已有之的“采风”一名或今人习用的“采访”一词,还有许多人觉得更好理解又很中文化的“实地考察”、“实地调查”等概念,而是为了能更加准确、更为一致地使用人类学、民俗学、音乐人类学这些国际性学科已经形成的与其对象、方法密不可分的既定学科术语。此外我还觉得,没有其他词汇(比如:实地、现场)能够比“田野”一词更加贴切地用来表达我们曾经一直面对的研究对象的空间特征和诗意场景了。有不少中外音乐人类学者愿意将自己论著的题名冠以“田野”二字,比如《田野技术》[①]、《田野上的阴影》[②]、《田野的回声》[③]、田野上的思绪[④]、《田野萍踪》[⑤]、《捕风捉影话田野》[⑥]、《风起田野》[⑦],不正是说明“田野”这个词汇不仅能准确表达研究对象的场域特征并且还能引发学者们的诗意联想吗?正所谓:自然的田野因为孕育出丰厚的文化而充满魅力;我们为收集音乐而走进这充满魅力的自然田野,在这文化的沃土上采风问俗、感悟人生、收获学术。

二、异邦的田野与故乡的田野

生活在田野上的乡下人,不仅依靠田野生产着食粮,还依赖田野生产着他们的文化;不生活在田野上的城里人,不是为了收购粮食才走进田野,而是为了采集那种文化才走进田野。田野恒久不变,但在田野上过往的人们,却因和田野的不同依存关系而对田野产生不同的心理距离和文化差异。于是,田野对不同的人来说,它可能是亲切熟悉却又平淡无奇的故乡的田野,也可能是疏远陌生却又充满诱惑的异邦的田野。这就是人类学常说的“局内人”和“局外人”的角色差异,以及由此引出的所谓“主位观”、“客位观”的文化感知和文化认知的差异。

众所周知,西方的音乐人类学和他们的人类学一样,在近百年的发展历史中,其研究取向一直遵循着对西方以外的“他文化”(非西方音乐)的研究,因而研究者田野工作的路径,就必然是踏出国门,走向异邦,深入到陌生的田野中,调查和研究不属于自己文化的音乐(study out home)。与西方不同的是,中国的音乐人类学者则秉承古代“采风”遗制,继续近代研究实践,一直保持了研究家门口的音乐(即

① Helen Myers, *Field Technology*, *Ethnomusicology*: *An Introduction*, London: Macmillan PressLtd. 1992.

② *Shadows in the Field*: *New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, edited by Gregory F. Barz; Timothy J. Cooley, NewYork; Oxford: Oxford University Press, 1977.

③ 萧梅:《田野的回声——音乐人类学笔记》,厦门大学出版社,2001。

④ 张振涛:《田野上的思绪——日久见人心》,载《人民音乐》,2001 年第 10 期。

⑤ 萧梅:《田野萍踪》,上海音乐学院出版社,2004。

⑥ 此为笔者 2007 年 12 月在上海音乐学院学术讲座的题目,文稿尚未正式发表。

⑦ 张振涛:《风起田野——杨荫浏与中国艺术研究院音乐研究所的民间音乐考察》,载《星海音乐学院学报》,2007 年第 4 期。

本国、本土、本文化中的传统音乐)的传统,因而其田野工作体现出的学术特点就是“在家门口的田野上做田野”(study in home)。是走向遥远异国的田野去研究异民族、他文化的音乐,还是走进家门口的田野来研究本民族、本文化的音乐,于是就成了中国音乐人类学和西方音乐人类学研究取向的最大分野。这种分野,表面上看似乎只是对田野方位空间的选择,但实质上则反映了中、西方学者文化观念和学术理念的根本差异。

如果说西方早期的人类学是由一些学者坐在自己的书斋里通过现成的文字资料来探究人类社会文化发展的普遍规律,那么,从上个世纪50年代以后的人类学者们则是将他们的重点放在对于不同民族的不同文化特性的探索上,而这一探索的具体表现就是(在马林诺夫斯基的感召下)走出书斋、走向田野,亲自调查不同民族、不同地域、不同社区、不同人群的文化。受人类学思潮的影响,西方音乐人类学(尤其是美国的音乐人类学)也从那个时期开始,不再像比较音乐学时期的学者们那样仅仅局限于在实验室或书斋中进行研究,而是离开家门,走向异邦,在异国他乡的田野中寻求对异文化音乐特殊性的解释。

那么,西方人为什么不在自家门口的田野上做调查研究,而是舍近求远,远涉异邦,要在别人家的田野上进行他们的学术研究呢?其中的原因,我想主要是和他们所持有的学术理念有关。我们知道,在西方,无论是人类学者还是音乐人类学者,他们所遵循的学术理念都是相同的,这个理念就是:从对遥远的异邦文化的远经验体会和远视角关照中,寻求对本文化的重新审视和反思。中国人类学家王铭铭曾以道破天机的口吻总结了西方人类学家的工作性质,他说:

> 一般印象中的人类学者,穿梭于彼处与此处之间,从彼处得到对此处有启发的洞见,将这些洞见“翻译”成人们谙熟的文字和语言,说给此处的人听,使此处的人省悟到自己的文化的局限。①

西方音乐人类学者的工作在基本性质上和他们的人类学者没有区别,他们同样也是穿梭于彼处(异邦)与此处(本国)之间,从异邦的音乐文化中得到对本国音乐学术有启发的知识与洞见,将这些知识、洞见书写成他的同行们能够领会并能从中得到“启迪”的书面文本——音乐民族志(ethnography of music)。但是,要完成写作,必须先采集资料,并在采集资料过程中通过深入了解研究对象、熟悉他们的音乐、体验他们的文化,从而获得对研究对象——音乐和文化——的真实认识和客观评价。在这个过程中,“田野工作”就是研究者无法回避的基础工作;异邦的“田

① 王铭铭:《由彼及此,由此及彼——家乡人类学自白》(下),载《西北民族研究》,2008年第2期,第166页。

野”就成了研究者开展工作的唯一去处。

如果说，西方早期的世界探险和殖民时期的四处征服是对西方以外的异国、异民族的军事和政治的扩张（目的自然是为了经济的扩张），那么，从“二战”后殖民体系解体以来西方人类学者（也包括西方音乐人类学者）纷纷闯入异邦的田野，从表面上看是带着绥靖式的温情去“理解”非西方，但实质上仍然带有文化扩张的性质。萨伊德《东方学》一书中对西方学者在研究东方文化时所持有的后殖民思想的反省，以及许多其他后现代人类学者对他们研究异文化的种种反思，都从不同角度批判了西方对非西方温情背后的文化霸权以及后殖民主义倾向。尽管他们没有直接提出“文化扩张”的概念，但其实质仍是早期西方殖民扩张在学术领域、文化领域的延续。

相对于西方学者面对非西方文化研究、音乐研究的扩张性特点，关起门来在自家田野上做研究的中国音乐人类学则更带有封闭性特点。中国音乐人类学者不出家门的这种封闭性学术习惯，不仅体现了中国作为农业社会自古传承的自耕农经济的封闭性传统，这也和中国历史上汉民族王朝政权自守“中土”的政治观念不无关联，同时也可以认为这是中国古老农业文明形成的自给自足的农业经济生活方式在学术领域的自然延伸。不过，例外的情况也会出现，但这些例外却仍然是带着古老的惯例而出现的。以留学或访问身份踏出国门、走向西方学习音乐人类学的诸多中国学者，就是这样的例外以及例外中的惯例。

以留学或访问为理由而走进西方世界的这一批学者中，虽然也有人真正地在他国的土地上开展了田野工作并取得了学术成果，例如，留学美国的洛秦对美国街头音乐的调查和研究；留美的陈铭道对黑人音乐和犹太人音乐的研究；访问马来西亚的罗艺峰对当地民间口弦的研究等，但其中绝大多数人并没有按照西方音乐人类学研究异文化的学术传统，面对非我的西方异文化进行调查和研究，他们即使是站在西方这片异邦的田野上，却仍然在遥望着故乡的田野，他们是凭借着研究自己熟悉的中国本土传统音乐而取得西方认可并获得西方学位的。走向异邦而研究故土的中国音乐人类学者们的这一特殊学术惯例，应该说从王光祈就开了先例、树了榜样。王光祈早年在德国学习正宗比较音乐学期间的大量成果，都是研究对他来说在空间上和时间上都很遥远的本国音乐史或音体系，即使是其中涉及西方音乐最多的《中西乐制之比较》，也不过是为研究中国音乐而设定的西方参照系统。王光祈以后的半个多世纪中，中国大陆几乎没有人能够踏出国门、走向欧美西方，虽然 1950 年代也有公派前往苏联学习作曲的吴祖强、前往东德学习录音的赵宋光、前往波兰学习音乐美学的于润洋等少数学者，但他们基本上是去距离较近的西方“取经”的，也不属于音乐人类学领域，因而也就谈不上用音乐人类学的眼光去研究西方了。而 1985 年以后重新进入遥远西方（美国、西欧、加拿大、澳大利亚，以及地处东方而在概念上通常被划入“西方”的日本、中国香港）的一大批中国音乐人类学

者中，几乎都是和王光祈一样，站在西方田野上而用遥望东方家园的学术视角研究着中国的传统音乐(当然，比王光祈更有优势的一点就是他们现在有条件临时回国进行返乡研究)。例如，这一批学者中第一个在美国获得音乐人类学博士学位的吴文光，他的博士论文就是以中国古琴局内人身份研究古琴音乐的；赴芬兰学习音乐人类学并在那里工作多年的张伯瑜，其博士论文的研究对象同样是中国苏南地区的十番锣鼓；即使是在西方田野上作出了大胆尝试并写出专著《街头音乐——美国社会和文化的一个缩影》[1]的洛秦，其博士学位论文的研究对象仍然是中国的昆曲。这种现象，既反映了西方音乐人类学一直以来坚持研究非西方的学术规则，也反映了西方音乐人类学对东方学子的一种不成规则的学术霸权。这两方面西方强势观念的合力，迫使求学西方的中国学者既没有经济条件也不会被允许去通过研究西方音乐甚至是西方土地上的非西方音乐(当地土著、民间传统音乐)而获得西方人授予的音乐人类学(Ph. D. 哲学)学位。

需要指出的是，西方人(主要是美国人)之所以敞开国门、不惜重金、召唤吸引中国优秀学者去他们的国度学习他们的音乐人类学，并让这些受惠者以他们西方音乐人类学的学科规范去研究中国传统音乐，这其中可能有一个深刻的原因，那就是西方音乐人类学学术传统中对中国传统音乐研究的严重缺失。尽管早在 20 世纪初甚至更早，已经有一些来自西方的传教士、探险家、外交官关注和采录过中国的民间音乐，但当时的采录还算不上是专业性的田野工作，因而中国对于西方来说，一直是笼罩在神秘面纱中的一片陌生而遥远的文化田野。自从西方音乐人类学家们开始发起向异邦田野进军(从 1950 年代开始)的近半个世纪以来，虽然中国(此处及下文主要指中国大陆地区)这片蕴藏着丰厚传统音乐文化资源的广袤田野一直吸引着他们的关注，但是由于当时中国对西方资本主义(和帝国主义)国家实行的闭关锁国政策，西方音乐人类学者基本上没有办法涉足到这片田野中来。[2]对中国传统音乐充满好奇的西方一些音乐人类学者，只好踏进中国大陆以外周边地带(主要是台湾、香港)的田野中去研究中国传统音乐。只是到中国 1980 年代改革开放以后的很长一段时间，才有少数西方音乐人类学者举步维艰地踏进中国大陆的这片广阔田野，才有个别学者真正开始了对中国这个庞大的异邦田野的探索。西方学者不能进入中国大陆田野的这半个世纪，恰好是西方音乐人类学发展中具有划时代意义的半个世纪。在这半个世纪中，他们在非洲、太平洋地区的许多原始

① 洛秦:《街头音乐——美国社会和文化的一个缩影》，人民音乐出版社，2001。

② 中国“文革”后期虽然在上海音乐学院有个别被“特许”的外国留学生，如美国的韦慈朋、英国的施祥生、菲律宾的吕梅斯等人，他们也借此机会就近“采访”了身边的一些中国音乐，并且借此完成自己的学术论著，但由于当时行动受限，他们没有条件在中国大陆开展真正意义上的、民族音乐范式的田野工作。

社会的异邦田野上作出了惊人的成绩，在北非、西亚、东南亚、以及东亚(日本、韩国)等地的古老文明国家的异邦田野上也进行了广泛的探索。但遗憾的是，他们在这个学术发展的大好历史时期，却没有机会走进中国大陆这片更具神秘诱惑的古老田野。其结果就是，西方的音乐人类学和他们的人类学一样，也一直没能积累起对古老文明国家中音乐文化传统进行深入研究的经验。直到今天，尽管已经有至少十几位真正通晓中国文化并通过较长时间田野实践而对中国传统民间音乐有深刻认识的西方音乐人类学者，但整个西方的音乐人类学(尤其是美国的音乐人类学)对中国仍然知之甚少，面对中国音乐的悠久历史积淀和丰厚民间蕴藏，仍然没有建立起像调查和研究其他地区原始民族、无文字社会音乐那样的成熟经验。中国的田野对他们仍然是遥远的、生疏的、难以企及的异邦的田野。

那么，和西方音乐人类学者相比，对一直在中国本土田野上耕耘的中国音乐人类学者来说，这片田野就必然是他们所熟知的田野吗？这片田野就一定是他们能够自由耕种而生产出丰硕学术成果的故乡的田野吗？我们在庆幸抑或遗憾西方学者很晚才进入这片田野的同时，难道不应该对我们自己在自家田野上的所作所为也进行一番反思吗？对于中国音乐人类学者从20世纪初一直到“文革”这段时期的田野实践，萧梅在其一系列文章及专著《中国大陆1900—1966：音乐人类学实地考察——编年与个案》(上海音乐学院出版社，2007)中已经做了全面的阐述和精当的评价，对此，笔者已无法超越；对于1980年以后与我同时期的同行们在田野上的作为和收获我也不敢妄加评说。下面仅根据我本人20多年田野实践中的个别典型事例，对回答上述问题提供一些值得反思的思考。

二、走进“田野”

一、在家门口的田野上——近距离、远经验

我在大学学的是中国传统音乐中根本就没有的作曲专业，但在临毕业前却有机会体验了有生以来的第一次民间音乐田野采访——前往甘肃临洮莲花山，以一个“完全观察者”(complete observer)的身份，对在那里举办的有十几万民众参加的民间“花儿会”进行了一次基本上是“观看式”的采访。虽然只是一次肤浅的田野观察，但却被这种非常陌生而又异常壮观的传统民间音乐活动所感动。这次采访，对我读研究生正式走上“民族音乐理论”这条职业生涯，应该是一次有益的先兆式前导行为。读研究生期间(1982—1984)，为了完成学位论文，我也曾奔走北方七省考察各地的民间秧歌，但这些都不过是走马观花式的“察看”民间音乐，实在算不上真正的田野工作，更不是音乐人类学要求的“住居体验”、“参与观察”等方式的田野工作，所以，写出来的硕士论文也还是以民间音乐(也包括民间舞蹈)形态分析和音乐(舞蹈)形态历史考证为主的传统式概论性文章。应该说，我本人真正的田野工

作，是从对冀中平原上的民间传统乐社“音乐会”的研究开始的。

那是一次偶然的机会，是一次“应邀”式的田野考察，情况比较特别，是一个可以引发田野反思的典型案例。1986年年初的一天，有一位风尘仆仆的老农闯进了中国艺术研究院音乐研究所的办公室，说他叫林中树，是河北固安县屈家营村（在北京以南50公里处）的村长，慕名前来这国家级专门研究音乐的单位，有事求助。他说：“我们村有个老辈子传下来的音乐会（乐社），村里人想把它（音乐）传下去，可不知道是不是‘四旧’，该不该传留，希望你们派专家去看看，给大家伙儿一个说法（价值鉴定）。”这种“邀请式采访”或谓“出诊式鉴定”，对于一直搜集整理中国民间音乐的国家音乐研究机构来说，既是求之不得，也是责无旁贷的事情。于是，1986年3月28日这天，音乐研究所组织了一批专家，有音乐史的、乐器学的、资料馆的，也有录音师、摄影师，当然，还有包括我在内的几位专门研究民族音乐的，我们一行十余人，在林村长带领下，开车前往屈家营进行了“会诊”式的采访和鉴别。专家们看过、听过、问过之后，对这不期而遇的“新发现”大为震惊，不仅其音乐肃穆古雅，乐器保留唐宋古制，工尺乐谱也夹杂着宋代俗字，这与书本上介绍的“河北吹歌”和大家熟知的民间“鼓乐”全然不同。让这些专家更加费解的是，音乐研究所的民族音乐研究者经常到遥远的地方、贫瘠的山村、封闭的僻壤去寻找残存的民间音乐，没想到在北京的眼皮底下就完完整整保存着这古风遗韵，这现象似乎有悖于文化传播的“水涟式”定律①。当然，这种临时性的“专家会诊”只能得出一个笼统的结论：这是一种很古老的传统音乐，它不是什么封建迷信，而是一种值得好好保存的古代音乐文化遗产。至于说这种音乐古老到什么程度，传播到哪些范围，它的史学价值和文化价值如何去确定，对于这些问题，没有进一步深入细致的调查和研究是不会找到答案的。当时担任业务副所长的乔建中同志，就把寻找这些具体答案的光荣任务，交给了主攻民间器乐研究的我和我的另一位研究生同学兼研究所同事吴D同志。于是，我和吴D就在离京城不远的这块家门口的田野上，做起了对我们来说比较正式也比较扎实的田野工作。在其后的一段时间里，我们两人曾多次走进屈家营，吃住在村子里，和民间乐手们朝夕相处、屈膝攀谈，听乐、读谱、录音、访谈、探史、察今，渐渐地，听熟了音乐、搞懂了古谱、摸清了乐器、查明了宫调，还有很重要的是混熟了乐师，交上了朋友，与农民们打成了一片。这样的田野工作，虽然还达不到住满一年四个季度的真正的“住居体验”，但也做到了与村里人同吃、同

① 这是人类学有关文化传播与变迁规律的学说，认为文化在中心地带产生后像湖水中扔进石子的水涟波纹一样不断向周边地带扩散式传播。在这一过程中，文化在中心地带总是以新代旧地不断变迁，而古老的早期文化的遗迹往往在远离中心的、封闭的地区保留下来。这一规律性现象在学界没有特别的专用概念来表述，“水涟式定律”是笔者自己的一种权宜性表述概念，特此注明。

住、同赏乐、同研究。尤其是与音乐文化持有者(农民乐手)一起进行的“同研究”，的确可以说是很有意义的一种田野工作经验，在研究者与被研究者之间，共同的切磋、反复的商讨、对疑点的追问、对历史的追忆，在这样的过程中，不再是局外人从局内人那里进行单向的“挖掘”，而是局内、局外地，主位、客位地，双方共同在寻找对音乐历史的追忆性复原和对文化事件的口述性重构。

经过这样的田野工作和文化体验，写出来的论文也就不同以往了。我和吴D在这次调查的基础上，又经过对其他相关资料的收集以及后续的案头研究，很快就完成了一篇个案式专题论文——《屈家营“音乐会”的调查与研究》。论文在《中国音乐学》1986年第2期发表后，也很快引起了同行们的反响。我们的研究结论中，不仅将屈家营“音乐”定位为冀中平原上同类民间笙管乐[①]中保留完好且乐社演奏水平较高的一支，而且通过与北京智化寺“京音乐”乐器、乐谱、曲目、风格、传播等方面的比较，确认了这类民间乐种与京、津、冀一带佛教寺院、道教庙观“小管音乐”(“京音乐”系统)之间的同系传承关系，并从这类寺庙吹打乐、民间笙管乐所用(或已弃用的)九孔小管(唐代筚篥遗绪)、十七簧小笙(宋代宫廷笙制)以及古体工尺谱(宋代俗字谱残留)等方面的分析中，推导出它与古代宫廷吹打音乐可能存在同源关系。除了这些音乐形态方面的现状研究和历史考据外，该文更为突出的“新意”，就是把这种音乐置于屈家营的社会历史和民俗文化中，对其乐社的社会功能、音乐的用途以及乐人、村民的音乐观念等问题，进行了大篇幅的深度描述和分析解释。在当时(1986年)同行们还在为来自西方的“ethnomusicology”该如何定名而争执不休的时候，在对这一西方音乐学科的理论、观念、方法还没有被大家广泛实践的时候，我们这种对一个民间乐社所做的深入的个案式(而非概论性)研究，以及“置音乐于文化中”的研究方法和分析视角，自然会引起同行们的关注，以至于当我本人带着屈家营音乐的录音、乐谱和改写的另一篇论文，在1987年6月由联合国教科文组织主办的、中国大陆首次举行的国际性音乐学术会议——“亚太地区传统音乐国际学术研讨会”上发言之后，不仅引起与会代表和新闻记者的强烈反响，而且有参会的西方学者也吃惊地认为，没想到在中国竟然也出现了西方音乐人类学“音乐民族志”(ethnography ofmusic)范式的研究成果。

这次田野工作的成果，不仅引起了音乐学术界对这一传统乐种的关注，而且还引发了新闻媒体、政府部门和社会各界对突然从北京眼皮底下的田野上“冒”的这一民间乐社的广泛关注。一时间，全国有数十家报刊杂志登载了有关屈家营音乐会的报道和文章，还有从中央到地方的几十家电视台、电台不断播放报道着这个农

---

① 这类民间笙管乐在冀中平原一带有大量保存，据我们后来普查，这一带包括京、津、冀辖区的不同地区大约有150多家同类民间乐社，乐社均自称为“音乐会”，其乐即称为“音乐”，其乐队编制中，旋律乐器用管、笙、笛、云锣，打击乐器用鼓、钹、铙、铛。

民乐社的古老音乐传统和艰难生存处境;另有从中央到地方的各级政府官员和音乐界领导也纷纷前往屈家营视察、关怀、审乐、题词、赞扬;每年慕名前来观摩、采访、交流的社会各界人士也络绎不绝;北京智化寺管理处还从屈家营招募了一批青少年去学习和继承他们的佛教“京音乐”,这个农民乐社还应邀登上了中央音乐学院音乐厅舞台这个中国音乐界的大雅之堂做了专场演出,他们也为在北京举办的音乐学国际会议展演了中国农民的传统音乐;北京的一些公园和娱乐场所也经常邀请屈家营音乐会赴京“有偿”演出。总之,从那时以后的十几年间,曾一直沉寂在河北平原上的这个普通乡村就一直没有平静过,这个普通乡村的普通乐社经历了任何一个民间乐社从来没有经历过的不平凡经历。现在,音乐会的大部分老乐手已经相继离世,年轻继承者中的精英乐手也大都被北京智化寺“收编”,社会的关注点开始转移到“非物质文化遗产”这一时髦语境中涌现出的更多乡村的民间音乐,这个本来就平凡的乐社和他们平凡的村子终于平静下来了。浮华过后他们所得到的唯一实惠,就是河北地方政府为了外界来旅游参观而出资修建的从公路到村子之间不到一公里长的一条柏油路和村子里一个被称为“音乐堂”的露天剧场。

二、田野上的过客——永远的局外人

我们在屈家营的田野工作和由于我们的田野工作引起的屈家营音乐会的文化变迁,从局外人(研究者)和局内人(被研究者)两方面构成一个复杂而典型的田野案例,这个案例可以引发我们对田野工作问题的良多启示和诸多反思。首先值得寻思的是:为什么音乐研究所半个多世纪来在全国各地做了无数次田野调查,而没有一次像本来很平常的这次田野调查一样会引来成千上万的社会各界人士涌进这片田野!?尽管涌入这田野的绝大多数人都不是为了田野学术调查而来,但为什么他们的介入会让这片原本平静的田野沸腾起来!?我们十几年来对屈家营音乐会的学术关注和宣传介绍带给这个乐社的是怎样的社会效果?那些由我们学者和当地农民(林村长)一起召唤而来的成千上万的各界人士对于保存和继承屈家营音乐具有什么样的实际效应?由那些带着各种目的进入这片田野的社会各界人士所掀起的这场“屈家营音乐会热潮”运动带给这个村子和乐社的究竟是福祉还是灾难?我的同行和曾经的同事萧梅早就对民间文化投入这样的人文关怀了,她曾用以下这段精彩的表述[①]深刻地道明了传统民间音乐和民间音乐文化持有者(民间乐人、乐社)一直面临的“被动”处境:

中国传统暨民间音乐就如同一个巨大的宝库,对不同的人有不同的意义。它展示的图景亦惊心动魄:国家在这里看到了象征性的认同;政党在这里看到

① 萧梅:《20世纪中国音乐人类学实地考察问题》(上),载《音乐艺术》,2005年第1期,第62页。

> 了宣传的工具；文艺团体看到了上演的曲目；作曲家看到了创作素材；学者看到了可资分析的证据……也许还有当代的媒体、旅游商业的介入，那会是资源或资本……那么，作为民间文化自身的生存呢？比如我们怎么理解中国音乐人类学界在资料上的积累？是为了学科的建设，还是为了地方百姓？

萧梅虽然把这些问题尖锐地提出来了，但她在那次论述中并没有回答(或者没有来得及回答)这些难以回答的问题。不过，已经提出的问题本身就有助于我们对自己的田野工作性质和学术成果效应进行一番深刻反思了。限于篇幅(也碍于难度)，我在这里也只好绕开这个在音乐人类学理论中经常讨论的有关田野工作者道德伦理的"操守"(ethic)问题，只想回到主题来思考作为学者容易直接面对的一个学理性问题。这个问题就是：我对屈家营所做的自认为比较成功的田野工作，能不能达到音乐人类学所要求的学术规范？比如：通过深入地进行"参与观察"，使自己融入调查对象中而成为"局内人"；能用"局内人"身份和从"主位观"视角进行思考；能用"双重音乐能力"去研究他们的音乐和体验他们的文化等等。我对这个问题的简单回答是否定的，但是这个问题所包含的学理性悖论和实践性困难并不是可以简单地说清楚的。

当然，屈家营的林村长和老乐师们总说我是最懂他们音乐的"专家"，是知根知底的"自家人"，每当外来领导、记者、音乐家云集屈家营赏听音乐演奏时，老林、会长和我熟悉的那些乐手们总是让我出面替他们给那些比我更不懂这种音乐的局外人介绍这种音乐，好像把我看成是他们的音乐、他们的音乐的历史、他们的和音乐有关的历史文化的局内人。但实际上我必须大胆地承认，我根本就是他们这种音乐的大外行，根本就不是他们那种文化的局内人。对屈家营的采访，是我在自己的家门口第一次了解了我以前完全不熟悉的音乐，但这不过是"了解"而已，理性地了解了一种音乐并不等于就学会了这种音乐。实际上我既不会演奏这种传统音乐，也不能韵唱记写这种音乐的传统乐谱，我所能做的只是对照着学过的书本知识去重新学习它、分析它，而且这种学习、分析并不能帮助我真正学会这种音乐而使自己具备"双重音乐能力"，并因此而"变成"承载这种音乐的文化局内人。我对这种音乐的学习并不是感性地学习、实践地操作，而不过是理性地了解、理论地分析。

当一位音乐人类学者能像我们对待屈家营那样投入自己的热情(或比我们投入更大的热情和精力)去做自己的田野工作，那么，他会不会达到西方音乐人类学田野工作范式的要求而做一个真正能被当地人理解和接受并能真正理解和接受当地人的"局内人"？中国音乐人类学者中即便是有比我们更加"深入"的田野工作经历，其中又有几个人能够达到人类学所要求的"住居体验"(要求至少在采访地居住观察一年中的四个季度)、"参与观察"(参加到研究对象的生活中去进行观察)呢？即便是真的做到了"住居体验"甚至"完全参与"(complete observation)，是否就一

定能够“融入”到使自己成为真正“局内人”的深度呢？毛泽东主席很早就要求中国的知识分子应该和劳动人民“打成一片”，要和劳动人民同吃同住同劳动，接受劳动人民的再教育。然而，不同社会阶层人群间的隔膜似乎很难用这种办法进行消除。曾记得“文革”当年，几百万知青上山下乡接受贫下中农的改造，当时的确是与农民同吃同住同劳动来着，但是后来政策一变，允许知青返回城市了，这些接受了多年“住居体验”、投入了整个青春生命去“完全参与”的知青群体，恨不能在一夜之间全部返回原属于自己的生活天地。当年毛主席号召（其实是命令）知青上山下乡，他的意图就是要让知识青年这个“小资产阶级思想”的社会群体彻底地融入到农民社会，完全地被改造成真正的农村“局内人”。但是，经历了如此深刻的改造后，又有几个人被改造成真正的贫下中农了呢？又有几个人愿意没有条件地继续留守在广阔田野上真正变成贫下中农的“局内人”？假如说，在当年那种高压政策下、在知青对毛的极度崇拜心理鼓舞下、在知青们真心诚意想要接受贫下中农再教育的决心驱使下、在那种实实在在的住居体验和完全参与的实践中，都没能让他们转变为“局内人”并站在农民的立场去理解农民，用农民的思维方式去思考问题，那么，像我们学者现在所做的那种蜻蜓点水式的“观察”、点到为止般的“参与”、尊贵客人样的“住居”，又怎能达到我们在理论上理想化了的所谓“融入”？又怎能被研究对象当成可以信赖的“局内人”？又怎能使自己用局内人的思维进行“主位观”的思考？

或者有人认为，“音乐”可能会为我们的深度参与、融入局内、换位（主位观地）思考搭建起一座寻求身份认同和文化感知的桥梁。但遗憾的是，我们这些民族音乐的纯学者式“专家”中，又有几个人是能够真正懂得这种传统音乐的真“专家”呢？

我的同事和曾经与我一起战斗在冀中平原田野上的战友张振涛，在完成了他那部以冀中笙管乐为研究背景的、专攻民间笙管音位乐律传统的、厚重而富有理论建树的博士论文之后，在其专著的“结语”中感慨万分地说：

> 我研究了笙管，却不能吹笙鼓簧，面对农民乐师们的竹簧竞响，不能手操笙管体验那按谱又即兴的美妙体验，至今依然是个徘徊门外的充数“滥竽”。掌握被研究对象的乐器，似乎应该是一个研究传统音乐的学者的最后底线，而我们大部分人始终没有跨过这条底线。[①]

这些勇敢而坦诚的肺腑之言中所表述的学理性观点，与远在美国的音乐人类学家胡德（Mentle Hood）曾一再告诫音乐人类学者应具备“双重音乐能力”（bi-musicality）的观点何其相似！只可惜，能够具备“双重音乐能力”（既从音乐院校学得了西方音乐技能，又从民间学得了传统音乐技能，并且还具备了西乐、中乐两方面的音乐感

---

① 张振涛：《笙管音位的乐律学研究》，山东文艺出版社，2002。

知能力)的中国的音乐人类学者实在太少。中国的音乐人类学者中，除了极少数人(比如杨荫浏先生)曾经是身在乡土文化中、习乐自民间乐手、同乐于民间乐社的真正"局内人"外，绝大多数人都是地地道道的中国传统民族音乐"局外人"。老一代民族音乐理论工作者中，除了个别人可能曾在音乐学院学习过民族乐器，算是具有一定的"局内"经验外，其中大部分都是用西洋乐理研究本国传统音乐的民族音乐"局外人"。而后来的少壮派、新生代音乐人类学者，绝大多数更是彻底的民族音乐"局外人"，或许他们中的很多人都能演奏一些西洋乐器，但对自己本民族文化中的律、调、谱、器却是全然不识。他们在音乐技能上只具备一种音乐能力，这就是西方专业艺术音乐的能力，而中国传统的音乐文化对他们来说基本上是生疏的"异文化"，面对中国的民间音乐，他们和西方学者一样都是面对异文化。他们站在故乡的田野上，可是对本文化的"异质感"却使得他们如同进入了遥远的田野、异邦的田野。

记得当年我初涉田野时，无论是北方七省的"走马"(四处奔走采风)和甘肃一地的"观花"(观看"花儿会")，虽然所到之处在对我来说都是比较生疏的异地他乡，但总觉得这些地方毕竟不是遥远的异邦国土，总以为在大一统的本国土地上，既懂语言文字，又通人情世故，这里理应就是故乡的田野。然而，后来有了在家门口屈家营做田野的近经验，又后来经历了比屈家营更为深入、更加多样的无数次田野体验，田野工作的足迹遍布了祖国的东西南北，可是对我脚下走过的田野仍然有一种生疏感。面对我一直在研究但仍然感到陌生的那些调查对象(民间音乐和音乐文化"持有者")，面对这片孕育产生了我的调查对象的文化土壤，对我来说，田野永远是陌生的他者的田野，永远是遥远的异邦的田野。可以说，我的调查和研究，只是一个本土"外来"学者的远经验的观察和远视角的分析，这种观察尽管在空间上是"近距离"的，但是，这种在空间上近距离的田野，在文化归属上，在文化感知、文化认知和文化认同上，仍然不可避免地是遥远的田野。这片不属于我们本位文化的田野，对我们来说就是"异邦"的田野。包括我们在内的进入这片田野的任何文化局外人，只要他不具备"双重音乐能力"，不具有深度参与而形成的局内人感知和主位观视角，那么，这片田野对他们都是属于遥远的"异邦"的田野。我们这些行走在田野上而不能融入田野的过客，似乎永远是不属于这片田野的局外人。

三、田野上的外国人——我者的田野还是他者的田野?

那是 11 年前(1987 年)的春节，当我第一次带领一位来自英国伦敦的洋学者钟思第(Stephen Jones)进入河北涞水县南高洛村考察那里的音乐会"坐坛"仪式时，这位在当时还很少深入到中国农村的外国人，被南高洛村里"官房子"祭神仪式中精彩的音乐演奏和丰富的民俗画卷所震惊。看到他那对中国田野生疏不解的样子，我深深感到，这里毕竟是我们中国学者所熟悉的"我者"的田野。后来的 10 年中，几乎每年都陪同这位外国朋友去南高洛采访。前面的几年间，每到村里，都是由我来采访、发问、记录，这位老钟总是在一旁给艺人递烟、陪笑、录音、照相，不然

就是跟着乐手们念唱工尺谱，学习笙、管、笛、锣的演奏。渐渐地，他反而成了能吹（乐器）会念（乐谱）的南高洛音乐专家，我除了继续与艺人访谈、问话、记录外，只能看着钟思第和他们一起韵谱奏乐而自己全然不会。后来几次还是在春节期间采访时，这位已经和村里人混熟了的"老外"就混在音乐会的"踩街"行列中敲打着云锣，又一本正经地坐在供奉着神祇的"灯棚"里与艺人们一起捧笙吹奏，而这时，我仍然只能拿着笔在记录，端着相机在拍照。在这样的情景中，我又深深感到这里好像不是我们中国学者本应该融入而又没有融入的"他者"（洋学者 Stephen Jones）的田野。这也许又可以归咎于我们没有掌握双重音乐能力，因而才将本属于"我者"的田野拱手让给了"他者"。

我不知道中国音乐人类学者中有几个人真的具备了"双重音乐能力"，但我认识的几位认真研究中国民间音乐的西方"洋学者"，反而都具有这种双重音乐能力，他们除了本来就深谙自己西方的音乐之道外，基本上都能娴熟地演奏一种甚至多种中国民间乐器，还能熟练地识工尺、韵谱字。最典型的一位洋学者，就是曾和我一起游走中国各省采访各地民间音乐，又在冀中平原田野上一起"参与观察"、"融入局内"、"深入研究"了前后 11 个年头的这位英国学者钟思第，他就是一个不能不让人佩服、不得不让人羡慕，甚至还会让人嫉妒的双重音乐能力者。作为英国伦敦大学亚非学院的研究员，钟思第先生除了进行他的研究外，平时还常在著名的伦敦巴罗克乐团演奏小提琴，抽空又常来中国学习和研究民间音乐。除了在深入调查研究基础上完成的在西方音乐人类学界颇具影响的两部中国民间音乐专著外，他能在笙、管、笛、锣（云锣）上熟练演奏他的主要研究对象——河北农民"音乐会"的许多传统乐曲，他也学会了弹古琴、吹唢呐、拉二胡（他拉二胡还获得过外国人江南丝竹比赛一等奖），也能同民间艺人们一起韵唱工尺，还经常（如前面提到的）在民间的祭祀仪式中与民间乐手一起"行街"敲奏云锣、在丧礼"坐棚"仪式中与民间艺人一起吹奏笙管。另一位曾在上海音乐学院进修的美国人韦慈朋（Lawrence Witzleben），他研究江南丝竹，就学会了演奏南方二胡；英国人施祥生（Jonathan P. J. Stock）既研究中国民间艺人（阿炳）的音乐，也能演奏中国文人古琴；美国人吕梅丝（Mercedes Dujunco）研究潮州音乐，她的古筝演奏也完全够上专业水平；英国人李海伦（Helen Rees）研究中国云南纳西族的洞经音乐，也善常中国乐器演奏，吹得一手好笛子；还是一位英国姑娘翠巧儿（Rachel Harris），她研究的是中国新疆维吾尔族音乐，但也能在中国竹笛上演奏各种风格的汉族传统乐曲；即使是近年来出现的新秀——一位来自布拉格布查尔斯大学（Charles University, Prague）的捷克小伙子杨柯（Jan Chmelarcík），他的中国古筝技艺简直可以用出神入化来形容，他竟能韵味十足而且风格独具地演奏出中国各个地方流派的古筝传统乐曲，甚至还能在中国古筝上自如地弹唱捷克流行歌曲——这可以看作是借异文化乐器来反向实现"双重音乐能力"的一个特例。当然，上面提到的这些"洋学者"们，不论他们来自哪

个国家和说什么母语，他们在研究中国音乐之前都早已学好了中文、练好了汉语，也就是说已经具备了“双重语言能力”(bi-linguistics)。这样，他们就同时具备了双重语言能力和双重音乐能力。中国语言能力和中国音乐能力正是他们进入中国田野、融入中国文化、体验中国音乐的两种工具；而西方母语能力和西方音乐能力则是他们用来远观中国田野、跳出中国文化、阐释中国音乐的两种本领。

正是这些游走在中国田野上的外国人，这些既具有双语言能力又具有双音乐能力的洋学者，利用中国学者所不具备的中国传统音乐能力而比中国学者更加深入地接近了中国田野上的传统音乐，更加真切地体验了中国传统音乐的独特风格和文化蕴含，从而使得这片原本不属于他们的“他者”的田野变成了看上去更加属于他们的“我者”的田野。

本文这里将田野分为“我者”与“他者”，指的是田野工作者(研究者主体)对田野(研究对象客体)的不同文化认同。其中，“我者的田野”是指田野工作者研究和认定的本文化的田野；“他者的田野”是指田野工作者研究和认定的他文化的田野。从常规角度理解，“本文化”指的就是本人生活、成长于其中的属于自己的本民族、本国的文化，因此在本文化的本土田野上做田野理所当然应该是“我者的田野”；“他文化”是指本人并不熟悉的他民族、别国的异质文化，因此在他文化的异土他乡做田野理所当然应该是“他者的田野”。但是从学理角度分析，本土、本文化的田野(研究对象)对本国研究者来说未必就是“我者的田野”，而异邦、他文化的田野(研究对象)对外国研究者来说也不一定就是“他者的田野”。从这个意义讲，本文在这里采用“他者的田野”与“我者的田野”，可以说是一种隐喻性表述，其中，他者的田野，喻意着由于研究者对田野的陌生感、疏离感而形成的“局外”效应；我者的田野，喻意着由于研究者深度参与、融入田野、亲近田野并习得双重音乐能力而形成的“局内”效应。中国田野上这些来自西方的外国田野工作者，正是利用他们所练就的双重音乐能力亲近了异邦的田野、融入了异邦的田野，从而使自己成为具有“局内”效应和“主位”视角，同时也具备“局外”效应和“客位”视角的“局内－局外”人，从而赢得了原本应该属于中国学者的“我者”的田野。

三、感悟“田野”

一、田野上的“公家人”——田野工作者的身份认同

与西方那种在个人兴趣选择和自由学术取向基础上建立起来的“民间式”个人性质的田野工作相比较，中国的田野工作，从古代的“采风”(尽管这不能叫田野工作)到现代的“实地考察”，一直贯穿着一个特殊的特性，那就是它的官方使命性。也就是说，田野工作不是一种个人行为，而是代表官方(皇家、官府、党和政府)而采取的一种公务性行为。因此，田野工作者也就被赋予了官方身份——即如古代巡

视民情的“钦差”，现代民间常说的所谓“公家人”。

尽管中国古代设采诗官采风问俗以供天子了解民情的制度早已废弛，新时代的采风者都是现代知识分子、专业音乐家，但在中国（尤其在新中国），这些以音乐收集、整理、研究工作为己任的知识分子或音乐家、音乐理论家，其实都是早在延安时期就已经定型的“公家人”（如同电影《黄土地》中的民歌采集人[①]），他们的身份并没有脱离“官方”。这并不是官方一定要指派这些采风者为公家服务，而是中国特有的社会历史文化传统在新中国成立后一直在延续着传统的遗绪。公家（共产党领导下的重视人民群众文化遗产的国家政府）需要收集古代人民创造的音乐遗产的采风者，采风者也需要在国家、政府（也包括由国家政府设立的研究机构、大专院校）的庇护和支持。试问新中国体制下，有哪个采风者不是在为党和国家的文化建设而从事着自己的工作？有哪个人是出于个人兴趣而自掏腰包去做田野工作？

以往的实际情况是，田野中采风者更愿意以“公家人”身份出现在老百姓面前，他所代表的身后的这个“公家”的地位越高，他的采访工作就越好开展。更何况老百姓也认可这个没有规定的定规，如果外来采风者没有“公家”身份，老百姓就会怀疑你来历不明，尤其是地方干部最敏感这一点，一旦觉得你不是公家指派来的，他们就会按照乡村安全管理条例的要求将来历不明的人报告给当地公安派出所，派出所的人民警察就会加以干涉甚至押管这些不明来历的人，让其交代问题。笔者在家门口（冀中平原）的田野上带着钟思第一起采访时，就曾因为介绍信手续上的疏忽而多次被扣押审讯。就是在社会习见、政治管理制度、历史偏见等条件的惯习之下，无论是采访者还是被采访者，都会无形中保持对“官方”这个观念的认同甚至推崇。记得笔者在中国艺术研究院读研究生以及后来在音研所工作的早期一段时期内（亦即上个世纪 80 到 90 年代初那个时期），本院凡是要赴外省进行任何业务工作或田野考察的人，都宁愿很费周折地先从艺术研究院办公室开介绍信到上级主管部门——国家文化部，开出文化部办公厅的介绍信，才会比较踏实地出去工作。笔者本人为了“田调”（这是行内对“田野调查”的简称），就开过不少这样的公函。实际上，国家文化部的公章的确很管用，到了下面，当地文化官员都会另眼看待、热情接待，农村民间音乐家们也会心甘情愿地把他们的音乐和知识真诚地奉献给这种来头很大的“公家人”。当然，这些对音乐局内人而言来自“公家”的“自己人”，其实并不是西方音乐人类学所提倡的那种“局内人”身份。正是由于田野调查者扮演了或者被认同为是代表官方的“公家人”（而非自由学者），反而让这些田野

---

① 电影《黄土地》以延安时期一位八路军部队音乐家被派到陕北农村采集民歌为故事主线贯穿全剧，剧中这位采风的音乐家被称为“公家人”。电影中主人公翠巧演唱的主题歌《女儿歌》，其中也有一句词点出了对这位代表“公家”的“公家人”的称呼：“浮水上的鸭子刮水上的鹅，公家人不知我会唱歌。”

调查者与被调查者之间产生了政治地位上的反差和文化心理上的隔膜。

二、田野上的界碑——地方领地与乡土专家

在家门口的田野上采录资料、整理研究,分析音乐、寻找规律——这种在空间距离和文化认同方面都接近研究对象的田野经验,通常可称之为“近经验”。与那些来自远方(空间距离上的远方,包括国内的远方和国外西方)而只能用“远经验”考察地方民间音乐的学者相比,各地方熟悉当地民间音乐的地方学者无疑是具有“近经验”的乡土专家。在中国,经常从事民族音乐田野工作的这些地方专家,他们很少有条件或有机会走出本地、远足他乡(走出本县、本地或本市地界),去关注非本地的民间音乐,他们都只是(或因行政隶属关系限制而只能)采集当地的民间音乐。这使得他们一辈子只有在自己家门口的“一亩三分地”上进行田野工作,并且由于不断从“上面”(中央)安排下来的各种名目的调查任务,他们只好用一生的精力对那些早已熟悉了的本地民间音乐不断地进行调查和收集。对于这一大批各个地方的音乐工作者来说,他们的田野空间总是被无形的界碑所界定,这无形的界碑就是行政区划。

由于传统民间音乐的分布往往和现在的行政区划很不一致,很多歌种、曲种、剧种、乐种都是跨地域、跨政区流传的,因而,学术田野上的这些行政界碑以及由此而造成的对地方田野工作者田野范围的限定,已经造成了我们对中国传统音乐自然分布不该有的行政区域分割,造成了对音乐自然分布进行调查和研究时的割据式行政格局。前几十年来我们国家投入了大量的人力、物力、财力和精力完成的“民间音乐五大集成”,由于严格按省、地、市、县的层次分工进行调查,最后汇总为省卷出版,从而使得无数跨行政区域分布的民间音乐资料被人为地加以分割。这就是由地方行政格局而构成的传统音乐辖属割据——地方行政格局就是田野上的无形界碑,被这行政界碑界定的田野资料格局就是传统音乐的辖属割据。

当然,也只有那些以“中央”、“中国”打头的研究机构和音乐院校的“国家级”音乐工作者,才有条件以君临天下的姿态和不受地方约束的条件到全国范围的任何地方去巡视、考察、做田野、搞研究,然后写文章、出著作。当然,这些国家级的音乐工作者仍然是以公家人的身份从事着他们和国家都认同的“公务”工作,而这种“公务”总是与“党和国家的事业”这类概念联系在一起的,所以没有人敢去干涉他们的田野调查。但是,由于广袤田野上行政界碑的存在,由于被阻隔在界碑之间的地方音乐田野工作专家的长期养成的地方保护意识,来自远方的、上面的专家常常不能在界碑间自由来往。这些为“公务”而下来做田野调查的“公家人”,也总是借助地方性乡土专家的“近经验”才能正式进入地方性田野。

三、历史的田野与当下的田野——史与论中的远经验与近经验

自然的田野总是在空间中存在并在时间中延续;学术的田野却总是在当下的空间中被当代的人们所把握。也就是说,空间的田野上发生的历史已经随着时间

的延续而消失，从事学术研究的当代的田野工作者，在空间上只能进入当下的田野，不可能穿越时间而进入历史的田野。但是，从当下的田野中，从田野上遗留的历史痕迹中追溯历史，既是可能的，也是可行的——这就是从时间观念（而非时间进程）中走向遥远的历史，而这时的历史就是意象中遥远的异邦。于是，“历史就是异邦”便成了人类学地研究历史或历史学地研究现代的一个新概念。王铭铭认为，“历史就是异邦”这句话意味着历史学与人类学本来异曲同工。他说：

> 历史学家研究遥远的历史，人类学家研究遥远的地方；历史学家寻找时间意义上的“他者”，通过“过去”这个镜片来透视当下的现实，人类学家寻找空间意义上的“他者”，通过“远方”这个镜片来透视“近处”的经验。①

对中国古代音乐史的研究者来说，他们的研究对象对他们自己来说是绝对的“异邦”（异文化），他们只能透过笼罩在迷雾中的映像——音乐史料（文献、图像、出土实物）去接近他们的研究对象。与那些来自异邦研究异文化的音乐人类学者相比，中国古代音乐史研究者更难于接近原本产生在自己故土上的音乐史实。对这些音乐史研究者来说，他们的研究必然是一种“远经验”的途径和“远视角”的关照。然而，以往被学界称作“论”（民族音乐理论）的研究领域以及从事这一领域研究的中国本土音乐人类学者，他们面对的对象对他们自己来说却是相对的“近经验”和“近视角”，原因是他们能够走进田野、靠近活着的研究对象（人与乐），能够近距离地、直接地观察他们的研究对象。

西方音乐学分类体系（classification of musicology）中，没有给西方音乐史学以外的其他非西方国家的音乐史学留下位置，非西方国家的音乐史研究都被划分在音乐人类学研究范围中。中国虽然在自己的音乐学学科划分上，“史”（中国音乐史）与“论”（民族音乐理论）体系明确，学术队伍也泾渭分明，但是在具体研究工作中，史、论两方却很难做到井水不犯河水。通过音乐历史研究现存民间音乐，通过现存民间音乐研究历史，这已经成为以往中国音乐研究的成熟经验。而西方音乐人类学近30年来才领悟到：对非西方音乐的研究也不能只顾及当下，还应进行历史的关照，因此便形成了所谓“历史音乐人类学”（historical ethnomusicology）这一新理念。

尽管中国学者已经积累了成熟经验，西方学科已经形成了新的理念，但是，当音乐史学与音乐人类学相结合而面对田野工作问题时，其中又有一系列值得思考的话题。本文将在下面相反相成的两个话题中，展开对中国音乐研究中“史论田

① 王铭铭：《由彼及此，由此及彼——家乡人类学自白》（中），载《西北民族研究》，2008年第2期，第150页。

野”问题的讨论。

四、通过田野走进历史——近经验，远视角

将田野工作中获得的活态音乐资料与古籍文献中记载的音乐历史资料相互印证，从而达到研究的目的，或以古佐今，顺向地证明今乐之古远；或以今证古，逆向地还原古乐之真貌；这是中国音乐人类学田野成果的一大特色。中国有着世界上任何一个国家所无法比拟的丰富的音乐文献(文字)资料和音乐考古资料，这一资源成为中国民族音乐研究者利用的宝贵财富。中国音乐人类学者的许多有建树的理论成果，大都是通过对存活的民间音乐实践与历史文献相互印证而取得的。例如：杨荫浏通过研究保留在民间乐种山西八大套和西安鼓乐中的古体工尺谱(即保留有宋代俗字谱遗痕的民间工尺谱)，获得对宋代古谱的译解“密码”，从而成功翻译了宋人姜白石的“自度曲”古代乐谱。[①] 李石根通过将西安鼓乐的乐谱和演奏形式与唐传谱式、大曲结构进行比较后，得出“西安鼓乐就是唐大曲最亲近的后代之一”的结论。[②] 张振涛的博士论文《笙管音位的乐律学研究》，其主要成果，同样体现在找到了研究对象——河北现存民间笙管乐社中所用乐器、宫调的历史轨迹，认为宋代陈旸《乐书》中记载的各种笙竽的配应谱字方式“几乎都可以在(现存)各地乐社中找到活的实践”，[③]实现了对现存民间音乐“古老”历史价值的认定。

这种研究的“特色”，就其性质而言，或可称之为中国的“历史音乐人类学”模式。如果说西方音乐人类学研究异文化的本意，是为了从对他者(异文化)研究的“远经验”中获得更为客观的“远视角”的关照，那么，中国的这种“历史音乐人类学”模式，实质上同样也是通过对“他者”(遥远而迷茫的历史)研究的“远经验”中获得更为客观的评价。所不同的是，中国的这种“历史音乐人类学”研究并非是在空间上走向遥远的他者，而是通过家门口的现实田野走进历史，从时间上走向遥远的过去，从对过去陌生的“远经验”中获得“远视角”(或称“古视角”)的客观关照。

西方音乐人类学界一直到上个世纪 80 年代开始，才认识到“历史”研究对民族音乐研究的重要意义，才提出“历史音乐人类学”这个新概念。殊不知这种学理上的反省，在中国音乐人类学者的早期研究中早已在身体力行了。重视现存音乐的历史研究，这在西方需要从学理上长期反省才会觉醒，而在中国，这种研究则无须经过长期的思考和理论上的觉醒，中国传统音乐的历史传统使得学者们自然而然地在历史与当下之间穿行，自觉地把古代与现代联系在一起。

历史音乐学者通过图书馆里的音乐文献研究遥远的过去；历史音乐人类学者则通过脚下田野中的鲜活音乐追寻历史的遗痕。前者采用远经验、远视角瞭望消

---

① 详见杨荫浏、阴法鲁：《宋姜白石创作歌曲研究》“前言”，音乐出版社，1957。

② 详见《音乐研究》，1980 年 3 期，第 35 页。

③ 详见张振涛：《笙管音位的乐律学研究》，山东文艺出版社，2002，第 15 页。

失在遥远时间中的“他者”;后者采用近经验、古视角追溯残存于当下空间里的“他者”。无论是消失在遥远时间中的“他者”,还是残存于当下空间里的“他者”,古代音乐的史实,对于现代研究者来说,都是难以逾越的“他者”。所不同的是,中国的古代音乐史学者只能走近这个“他者”的边缘——古代的音乐活动、音乐制度、音乐政治、音乐思想等音乐的外围内容,却不能走入“他者”的“核心”——古代音乐的形态(音响、乐律、乐谱)本身。而通过民间音乐研究古代音乐史的中国历史音乐人类学者,却能从活着的古代音乐中“近观”这个当下“他者”的核心内容(音乐形态本身),给予那些研究遥远“他者”(古代音乐史)的同行以活的音乐参照。

五、通过历史反观田野——远经验,近视角

萧梅认为:“20 世纪前半期的学者们,凭借对传统史学的熟悉和功力,也往往在研究中将实地考察和古代音乐流传下来的丰富史料进行稽考和分析,从而更深入地把握中国音乐史的发展脉络,解释民间音乐的文化内涵,形成了中国音乐人类学学科建设的主要特色之一。”实际上,中国音乐人类学的这一主要特色并不仅仅局限在 20 世纪前半期的学者们身上,20 世纪后半期成长起来的许多年轻学者同样在坚持着这种以今探史和以史鉴今的治学方法。当然,这个方法的先导者无疑是杨荫浏,他提出的方法就是所谓“立足实践检讨史籍的治学方法”(张振涛),杨先生之后,他的学生黄翔鹏应该是继承这一方法的代表,而黄先生的许多学生也成为继黄先生之后的继承者。在黄先生的这些学生中,张振涛的方法应该最具代表性,他在博士论文《笙管音位的乐律学研究》一书的结语部分这样总结了自己的方法论:“正是今日各地民间笙师的合笙指法,发蒙解惑,帮了我们大忙。笙管的和声原理,笙师的习用术语,使我们可以读通这些珍贵的历史材料,订正这些材料中的讹误。执此钥匙,文义豁然开朗。这种数管齐鸣,缺一不可,错一不可的和声规律,为我们踏入历史,探藏寻宝,且不致因为历史的厚重迷雾而迷途,提供了颇可凭靠的实物依据和音响依据。”从这一段话中我们不难看出,研究者进入田野就是为了通过田野走进历史,研究的主要目的似乎不在于从田野中寻找和发现民间音乐在当下实践中的价值,而在于从当下田野中的民间实践探寻消失在时间长河中的遥远的音乐历史。似乎民间音乐(形态)的价值就在于其时间的久远,只要将它与历史进行链接,找到它久远的时间经历,它的价值才能得到肯定和认同。也就是说,民间音乐的价值似乎不能仅仅通过当下的文化在现实的空间中认定,而是必须通过久远的时间经历才能确立。这种观念,这种方法,或者说中国音乐人类学走向田野、研究民间音乐的这一特点,正是本文所谓的“通过历史反观田野”。这一特点在方法论方面所体现的则是“远经验-近视角”的互证方法,在研究理念方面所坚持的则是以音乐形态为研究主旨的中国“民族音乐理论”(或后来称之为“中国传统音乐研究”)的学术传统。

单纯研究音乐形态本身或“研究文化中的音乐”,这曾经是西方早期比较音乐

和后来音乐人类学研究取向的主要分野，也是西方音乐人类学初期阶段(1950年—1970年期间)形成的所谓“音乐学的音乐人类学”(musicological ethnomusicology)和“人类学的音乐人类学”(anthropological ethnomusicology)两大研究阵营的主要分界线。在家门口研究中国传统音乐的本土音乐研究者同样也经历了并且依然存在着这两种不同的研究取向。对于这两种不同研究取向，自然不能以孰对孰错或谁高谁低来评价，但至少应该从研究目的来反思其研究取向的合理价值。假如对中国民间音乐的研究目的是为了(如萧梅已经指出的)建设“中国民族音乐的理论体系”或谓中国音乐的“基本乐理”，那么，我们要进一步追问：这种理论体系是否有必要去建立？这种基本乐理是不是能够形成？可以试想：西方人从他们的传统民间音乐中找到这种音乐的普遍规律并写出这种音乐的基本乐理了吗？如果说能够总结出他们的专业艺术音乐规律并写出这种音乐的基本乐理、和声学、对位法、曲式学、配器法等理论的西方人已经不去寻找他们的民间音乐的形态规律和基本乐理了，中国人为什么一定要去这么做？中国地域如此辽阔，传统音乐分布如此广泛，各种地方性民间传统音乐差异如此之大，作为口头传统的中国各地、各民族传统音乐的基本特点就是其多样性和地方个性，这些音乐能不能用简单的“中国传统音乐”这一个概念所涵盖，值得质疑。即使有人可以勉强写出中国的“基本乐理”，这种理论对中国音乐的发展和中国音乐学的建设究竟会产生怎样的利与弊，这些问题都是对特定研究取向的价值认定有关联的问题。当然，对于“研究文化中的音乐”的研究目的问题，其实也缺乏学理上的深入探讨，对这类研究成果的价值也还需要进一步去反思。

四、走出“田野”……

“走出‘田野’”这个小标题在这里有两层含义：其一表示本篇冗长的论文应该到此结束了，应该是跳出“田野”语境而结束话题讨论的时候了，尽管田野问题似乎还有很多未了的话题需要去深究，但作为论文的篇幅到这里已经过于冗长而不得不到此打住了。其二则暗示田野工作者应该走出对田野的主体体验，跳出田野工作者的本位立场，以更加“客位”的视角更为客观地去反观田野。对第一层含义不需要多说了，而第二层含义不容易理解，只好在这里再多说几句话，以便尽可能表明这层含义并以此结束这篇有关田野的讨论话题。

人类学、音乐人类学一再告诫我们，作为一个合格的田野工作者应该做到用“局内人”立场“主位”地体验和观察研究对象，或如中国音乐人类学者沈洽进一步体悟到并提出的所谓既要“融入”研究对象又要从中“跳出”而保持学者的客观分析，这些学理性问题所要解决的问题主要是如何更加客观地认识、更加深入地了解(knowing)或理解(understanding)自己的研究对象。我在上文中已经对田野工作

者是否真的能够融入、真的能像局内人那样了解、理解和感受局内人和他们的音乐这些问题表达了我的质疑。在此我还要提出的是：当我们果真融入了、了解了、理解了我们的研究对象之后，我们自己能不能“跳出”自己的主体经验和主观认识，达到对自我的客观关照。其中最主要的自我反省其实仍然是需要不断提醒的老话题：我们进入田野的目的何在？我们走出田野的结果如何？我们怎样将采集到的田野成果“再加工”成学界所认同的论文或著作？最后，这些学术研究成果本身的价值又是什么？这些问题其实已经延伸到学术价值、人文价值、伦理价值等一系列超越田野范围的“远观性”思考了，这些问题似乎比文中已经涉及到的田野问题更难于回答，但是却更值得去思考。

在结束这段话题之前，我还是要再次回到田野内外的思绪中，对自己曾做过的田野工作和音乐民族志研究总结这样两句话：尽管站在家门口，仍然还是局外人；尽管对面本文化，依然持有客位观。这既是我对自己田野工作的客观评价，也是我认为的大多数中国音乐人类学者都可能面对的或者都必须如此的一种田野工作方法和对这种方法应有的一种学术态度。

（原载《音乐艺术》，2009 年第 1 期）

巴东堂戏田野调查报告

张延莉

巴东堂戏，流行于湖北省恩施土家族苗族自治州巴东县长江以北的地方戏曲，作为湖北省非物质文化遗产受到当地政府的扶持和保护。从笔者收集到的相关研究资料来看，关于巴东堂戏演出的详细记载多见于20世纪80年代，据笔者实地调查发现，巴东堂戏的演出场地、程序、伴奏、装扮等，已经随着时代发生了很大变化，对其进行详细的田野调查报告式记载具有时代的紧迫性和必要性。

一、采录环境

巴东县是恩施土家族苗族自治州唯一濒临长江的县城，信陵镇在巴石、巴兴公路与长江交汇点上，距三峡工程坝址64公里，沿江东下736公里至武汉，溯江西上538公里抵重庆，经巴石公路195公里达州首府恩施。巴东堂戏主要流行在巴东县长江以北的沿渡河镇、溪丘湾乡两地。在联系采访事宜时，由于沿渡河镇的堂戏表演者多外出务工，演出活动很少，故笔者将采风地点主要集中在溪丘湾乡白羊坪村九组，该地为“巴东堂戏保护基地”，堂戏演出队在文化站老师的带领下演出较频繁。

一、采录现场环境

笔者于2007年7月和9月，两次赴巴东县溪丘湾乡白羊坪村9组采录堂戏演出。溪丘湾乡距巴东县城28公里，2007年7月笔者从巴东县城信陵镇坐车将近一个半小时到达溪丘湾镇，后在溪丘湾舒贤伟副乡长和文化馆谭绍康老师的带领下，乘坐乡政府吉普车约一个小时到堂戏演出地点，系堂戏演出队队员韦庆淑家。韦家距离乡村公路不远，房屋四周被田地围绕，田内种植玉米、青椒等农作物。随

后9月,笔者再次到该地采访,从溪丘湾镇乘坐客运面包车约50分钟,后转农用三轮车约20分钟到达白羊坪村9组,步行约10分钟到达演出地点——堂戏演出队队员谭文党家,谭家距离韦家不远,但地势较高,周围农户密集。两家紧靠神农溪,除乘车到达该地,还可在巴东县城乘坐神农溪上的机动环保客运船。

韦家房子较新,空心砖建造的胚房,谭家为土质老房。韦家和谭家住宅结构相似,都是正屋、偏屋、灶屋①构成的平房,正屋的当中为"堂屋",堂戏即在堂屋进行。两家堂屋布置相似,都包括木质大方桌一张、配套长条板凳四个、木质座椅若干。

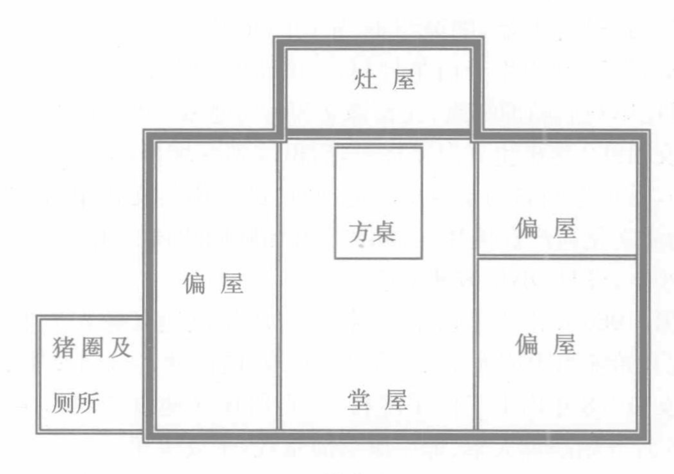


图1

平日堂屋是吃饭、招待宾客之所,堂戏演出时,盖上花布的大方桌便是重要的演出道具,而靠墙而放的座椅便是乐队伴奏之处和群众观看之所。观众环绕堂屋四周靠墙或坐或立,与演员近距离接触,没有明显的舞台和观众席之分。在谭家采录之时,堂屋正面的墙上挂蓝布作为背景,韦家采录时因堂屋正面墙上有较新的大幅山水画,及家中逝世老人的遗像因而未挂布景。

二、人文环境之被采录者背景

巴东堂戏演出队演员、伴奏人员共计10人。伴奏4人,演员6人。

谭绍康,男,1943年出生于白羊坪村,退休前为平阳坝文化站站长。早年随黄大明、黄大国、李友海等老艺人学习堂戏,后常年醉心于堂戏的研究和发展工作,创作了大量堂戏剧本。退休后他继续致力于堂戏的扶持传承工作,在当地领导的支持下组织堂戏演出队。对堂戏发自内心的热爱,兢兢业业的工作态度,和蔼可亲的性格,使他深受演员和群众爱戴,笔者在采访过程中多次听到年轻演员称其为"谭

① 偏屋、灶屋是当地人对卧室,厨房的叫法。

爸”，当地民众称他是“堂戏第一人”，是巴东堂戏目前主要的传承人之一。

谭文碧，男，1942年出生于白羊坪村，一直居住该地以务农为生，小学文化水平。11、12岁开始学习皮影戏，后随四川黄大明学堂戏，能演奏鼓、钹、梆子、锣等多种打击乐器，作为堂戏老艺人被恩施州评为“民间艺术大师”，每年享受1200元生活补助。

谭文艺，男，1949年出生于白羊坪村，一直居住该地以务农为生，小学文化水平。八十年代初开始随谭绍康、兄长谭文碧学习皮影戏、堂戏，主要演奏二胡。

谭文党，男，堂戏队队长，1951年出生于白羊坪村，一直居住该地以务农为生，小学文化水平。1981年开始，随谭绍康、兄长谭文碧学习堂戏，主攻丑角。

谭文山，男，1959年出生于白羊坪村，一直居住该地以务农为生，初中文化水平。早年学习皮影戏后随谭绍康、兄长谭文碧学习堂戏，可演丑角、老生。

谭大翠，女，1962年出生于白羊坪村，后出嫁到罗坪村，但只要堂戏队有演出，她都积极参加，是远近闻名的堂戏女演员，曾协助巫山县文化馆，拍摄巫山堂戏申报重庆市非物质文化遗产宣传片。她18岁开始随四川黄大明、苏志静及谭文碧学演堂戏，可演小生、婆旦、小旦多种角色。

谭大学，男，1966年出生于白羊坪村，一直居住该地以务农为生，初中文化水平。八十年代开始随姐姐谭大翠、谭绍康学堂戏，既能演奏二胡又能演丑角、生角。

韦庆淑，女，1978年出生于白羊坪村，一直居住该地以务农为生，初中文化水平。2007年6月开始随谭大翠、谭绍康学演堂戏，主攻生角。

谭明祝，女，1979年出生于白羊坪村，一直居住该地以务农为生，小学文化水平。2007年6月开始随谭大翠、谭绍康学演堂戏，主攻婆旦、小旦。

谭玉，女，1987年出生于白羊坪村，初中毕业后在家务农，2007年6月随谭大翠、谭绍康学演堂戏，主攻小旦。

该堂戏演出队是继巴东堂戏成功申报湖北省非物质文化遗产后，于2007年6月成立。韦庆淑、谭明祝、谭玉三名女演员都是在演出队成立之后开始学演堂戏，主要师从于谭大翠、谭绍康。谭文碧、谭文艺、谭文党、谭文山为兄弟四人，三个弟弟皆在兄长谭文碧的影响下学习堂戏，而今四人成为堂戏演出队的主要力量。

二、巴东堂戏演出程序

巴东堂戏有一套约定俗成的演出程序，尤其是被“过事家”(当地俗语，指庆祝家中喜事的主家)邀请至家中演出时。具体表现如下：

一、第一个程序：接戏

堂戏一般为庆祝节庆、结婚、祝寿、建房造屋等喜事演出，办喜事的人家在堂戏

班子到达家中时有一个接戏的仪式，通常为鸣放鞭炮、敬烟敬酒表示欢迎。

二、第二个程序：化妆

堂戏有简单的角色划分，不同角色性格迥异，因而装扮上也有较大差别。

笔者录制的《送寒衣》、《山伯访友》、《王二庚打妆》三出戏，在装扮上各有特色。《送寒衣》录于2007年7月17日，主要人物包括秀英（旦）、柳传虎（丑）、徐公子（生）三人，旦角穿淡黄色对襟长衫，上有红色花纹、花边，梳小姐头插红、黄色花；生角着与旦角相同颜色对襟长衫，只在领口部分有黄、蓝色丝线绣的花边，头戴状元帽，手持折扇；丑角身穿黑色中长衫，腰间寄红色腰带，头戴黑帽，鼻梁处涂白，颧骨涂红。

《山伯访友》、《王二庚打妆》录于2007年9月2日，演员们穿的是乡政府拨款从武汉给堂戏队员购回的新戏装。《山伯访友》主要演员有四个：梁山伯（生）、祝英台（旦）、四九（梁山伯的书童，丑）、银心（祝英台的丫鬟，旦）。生、旦着大红色对襟长衫，上绣有精致图案，旦角头梳小姐头，插银色饰品，生角头戴状元帽，手拿折扇；丫鬟银杏着粉红色对襟短装，外套深红色马褂，下穿粉色长裙，梳丫鬟头；书童四九的装扮与《送寒衣》中丑角的装扮相同。

《王二庚打妆》主要演员有胡大多（丑）、胡大多妻（婆旦）、莲花（胡大多之女，旦）、王二庚（丑）、冯喜财管家（丑）。婆旦穿深红色对襟长衫，草绿色长裤，挽髻于后脑，旦角莲花的装扮与《送寒衣》中旦角装扮相同；胡大多和冯喜财管家都由谭文党饰演，胡大多的装扮与前述丑角装扮基本相同，冯喜财管家穿颜色对比强烈的衣裤，戴黑色帽子；王二庚的穿戴与前述丑角相同，只是由于该角色又称"王麻子"，故而演员脸上涂上很多白色小点。

堂戏班子进到主人家中后，艺人到偏房换装打扮，伴奏者在堂屋调弦准备，主人则烧水泡茶招待艺人、宾客及闻讯赶来看戏的观众。

三、第三个程序：拜菩萨

堂戏艺人一般供奉"岳皇菩萨"和"太子菩萨"，"岳皇菩萨"又称"药皇菩萨"，当地"岳"、"药"二字语音相同。笔者认为"药皇菩萨"之称更真实，药皇、药王是能治百病驱疫救人的菩萨，各地尊奉的药皇、药王不一样，孙思邈、扁鹊、华佗等古代名医都有被尊为药皇菩萨的记载。"当地始尊药皇孙思邈后被佛教中的药王取代，旧时山民生病后，因缺医少药必拜菩萨请求保佑，请愿时还会允诺，痊愈后将如何祭拜如何请戏班子唱戏谢神。久而久之，药皇成为保佑堂戏班子兴旺发达之神。"①随着山民生活水平、医疗条件、文化素质的提高，病愈唱戏的习俗渐渐消失，如前所述戏班只在家有喜事时演出。而堂戏班子开演前拜祭药皇菩萨的习俗却保留下来，旨在药皇菩萨保佑戏班红火，堂戏演员健康平安。

而太子菩萨的形象是一个襁褓中的婴儿，没有固定的形象。在既往录影资料

---

① 高源章、邓明旺、邓贵洪：《巴东堂戏》，国际文化出版公司，2001。

和实地采访中笔者见到有用枣木手工雕制的,也有市面上出售的婴孩大小的塑料玩具,据记载还有在枣木棍上刻上五官、手足的线条以示太子菩萨。对于太子菩萨的态度较之药皇菩萨截然相反,不仅不能上香,相反要"整"(溪丘湾当地方言,侮辱、欺负之意)。艺人在演出前会竭尽所能对太子菩萨进行侮辱,戏班流传"越整越发,越整越红"的说法,对太子菩萨整得狠不仅能保艺人平安,还能使戏班越演越红火。关于这种习俗的来历,《巴东堂戏》书中记载了艺人中流传的一个传说:

唐太宗李世民在后宫唱戏,自扮生角;西宫娘娘把未满岁的太子随手放在戏箱里,来扮旦角;西宫娘娘的父亲(即上文提及岳皇菩萨)扮老生。三人唱戏唱得来劲竟忘了太子,等到兴尽喂奶时,才发现太子已闷死在戏箱中。李世民痛定后,封太子为菩萨,令其守护戏箱。但这位小神祇在戏箱中爱捣蛋,所以必须挨整。整得越狠,李世民越心疼,所以必定在冥冥之中保佑戏班子兴旺发达。①

一般来讲,民间戏班多祭拜唐玄宗李隆基,因其热爱音乐歌舞,并亲自教授梨园弟子而被后人神话为保佑戏班的菩萨,此处关于唐太宗李世民的说法,笔者存疑。

四、第四个程序:送画

堂戏正式开演前要打闹台锣鼓,届时小旦出场为主人家送画,所送之画由戏班事先选购,画多为吉祥如意之类的喜庆内容。小旦将画送到主人家手中之后,在闹台锣鼓声中将画挂上堂屋正面墙上,称之为挂画。有些热情的主人还会在收到画时送上红包。

五、第五个程序:正式演出

无论是演历史故事、神话传说的"正戏"(又称"硬戏"、"袍带戏"),还是反映现实生活的"花戏"(又称"酸戏"、"生活戏"),正式演出后最先出场的非生即丑,称为"书生先打台"。演出过程中,新上场的角色先亮相再走步而后自我介绍,介绍时角色用散白或韵白。而走步有一定规定,一般生角三步半、旦角七步半到台口。

演出过程中,附近村民闻讯赶来,很快就将堂屋围坐得水泄不通,观众以中、老年人偏多,青年人、小孩屈指可数。

三、巴东堂戏的传承与变迁

一、传承方式

传承,《现代汉语词典》释义为"传授和继承"。传承一词包含了两种行为,"传"

---

① 高源章、邓明旺、邓贵洪:《巴东堂戏》,国际文化出版公司,2001。

表现为共时空间的“流传”、“传布”与历时空间中的“代代相传”；“承”则更多地体现在历时的“承继”关系中。①

口传心授是白羊坪村堂戏演出队的主要传承方式。“所谓的‘口传心授’就是既通过口耳来传其形，又以内心领悟来传其神韵，即在传‘形’的过程中，同时对音乐的神韵进行深入的体验和理解。”②堂戏师傅通过说戏使徒弟了解剧情，范唱教授音乐，徒弟则反复聆听、感受、模仿，学习演唱和表演。英国著名的音乐人类学家约翰·布莱金认为口头传授对传统音乐的保存和发展起到了重要的作用，他说：“在那些没有乐谱的社会中，口头传授和准确聆听跟表演一样重要，并且是衡量音乐能力的尺码，因为它是确保音乐传统得以延续的唯一手段。”③口传心授的传承方式较之文字、乐谱的书面传承，具有模糊性、不确定性和即兴性。这种即兴性在巴东堂戏中主要体现在念白的即兴发挥，音乐的即兴成份较少。同一剧目每一次的演出不尽一致，演员没有死记台词，而是根据当时当地情形围绕剧情内容即兴发挥。经验丰富的堂戏演员常因精彩的即兴发挥而获得满堂喝彩，也有发挥不尽人意而被评价为“水词”（闲话）太多。

由于文艺工作者谭绍康的加入，传承过程中也存在文字传承的方式，谭将部分传统戏整理成剧本，方便有一定文化程度的学员预先研读剧本，了解剧情。但是艺人中间没有乐谱流传，音乐全靠口口相传以为继。

学校课堂音乐教育式传承也逐渐被引入到巴东堂戏的传承中。近年来，国家对非物质文化越来越重视，巴东堂戏申遗成功后也引起了多方关注。中国教育电视台、湖北电视台、湖北民族学院、巴东电视台多次采访报道，乡政府也出资出力进行扶持。文化站工作人员下到溪丘湾小学，组织了 30 人左右的堂戏兴趣班，将堂戏音乐引进音乐课堂，排演的儿童堂戏《红太阳》在巴东县第一届民族民间艺术节演出后，在全县引起广泛关注，获得很高评价。

从堂戏队员之间的关系来看，存在家传和师传两种形式。家传即教授者和学习者之间存在一定的亲缘关系，如谭文碧、谭文艺、谭文党、谭文山为兄弟四人，三个弟弟皆在兄长谭文碧的指导下学习堂戏，谭大学随姐姐谭大翠学演堂戏。谭文碧与其师黄大明，堂戏队的主要传承人之一谭绍康与徒弟，谭大翠与除其弟以外的徒弟之间的传承关系则是师传方式。

---

① 杨晓：《小黄侗寨（嘎老）传承的考察与研究》，载管建华主编：《民族音乐文化传承》，陕西师范大学出版社，2007。

② 刘富琳：《“口传心授”释义》，载《中国音乐》，1997 年第 4 期。

③ 约翰·布莱金：《人类的音乐性何在？——人为组织的音响》，马英珺译，载《音乐教育》，2002 年第 2 期。

表 1

<table>
<tr><td colspan="4">传承方式</td></tr>
<tr><td colspan="2">家　　传</td><td colspan="2">师　　传</td></tr>
<tr><td rowspan="2">兄弟相传</td><td rowspan="2">谭文碧(兄 →谭文艺(大弟)
谭文党(二弟)
谭文山(三弟)</td><td rowspan="3">师徒相传</td><td>黄大明 → 谭文碧</td></tr>
<tr><td>谭绍康 → 谭文艺　谭文党　韦庆淑
谭文山　谭大翠　谭大学
谭明祝　谭　玉</td></tr>
<tr><td>姐弟相传</td><td>谭大翠(姐)→ 谭大学(弟)</td><td>谭大翠 → 谭明祝　韦庆淑　谭　玉</td></tr>
</table>

同时，堂戏队中还存在专业传承和业余传承并存的现象。谭绍康作为文化站退休工作人员，他对堂戏的传承、发展工作是专业文艺工作者的行为，属于专业传承范围，而其它队员都是以务农为生，业余学习堂戏。虽然成立堂戏演出队，但是并非每日排练演出，只在农闲时节或有演出“任务”前集中排演，故属于业余传承。

二、巴东堂戏的历时变迁

巴东堂戏从乾隆年间基本形成算起，距今已有两百多年。在这两百年的发展过程中，堂戏音乐发生了较大的变化，尤其在农耕社会向工业社会转型的今天，无论是音乐构成、剧本的使用、传承方式都发生了变迁。

1. 音乐构成的变迁

京剧艺术大师梅兰芳在总结自己毕生的艺术经验时，提出了“移步不换形”的原则。黄翔鹏认为：“移步不换形”事实上也是对数千年中国古代传统音乐发展规律的总结，“传统音乐根据自己口传心授的规律，不以乐谱的形式而凝固，即不排除即兴性、流动发展的可能，以难以察觉的方式缓慢变化着，是它活力所在，这就是‘移步不换形’的真谛。”①

笔者将2007年的实地采录音乐与20世纪80年代的录音资料相比较，发现堂戏音乐的主要腔调形态在这二十年里变化不大，只在主腔中加入了皮影戏的特色唱段，乐队组成发生了变化。巴东堂戏在音乐上的历时变迁同样适用于“移步不换形”的理论概括。

笔者所采访的白羊坪村堂戏队，在目前的实际演出中小筒子腔基本不用，主要演唱大筒子腔四平调，另外也有南调、阴调、哀子苦板、怪腔。但由于该堂戏队若干队员都有演皮影戏的经历，因而该堂戏队演出的堂戏中加入了皮影戏的扣子板即

① 黄翔鹏：《论中国传统音乐的保存与发展》，载《中国音乐学》，1987年第4期。

哭腔音乐成分。这是该地堂戏唱腔发展过程中较大的变化。扣子板专为表现悲伤的情绪，演员多以带哭腔的声音演唱。

其次，在乐队组成方面，传统的乐队一般由三人组成。三人中一人管文场，文场乐器包括大筒子胡琴、小筒子胡琴、唢呐等。另外两人分“上、下手”管武场，上手即鼓师为乐队指挥，兼盆鼓、竹梆和二锣，下手打堂锣（大锣）、大钹、小钹、马锣，乐队除了伴奏还要兼帮腔。白羊坪村堂戏队的乐队包括四人，文场三人：两人拉二胡，一人拉京胡；武场一人管大锣、小锣、钹、竹梆四件乐器。

大筒子胡琴作为堂戏音乐的代表乐器，在笔者采访过程中未能看到，随着时代变化，这种手工制作的胡琴，远不如市面上普遍销售的二胡来得方便，加之大筒子胡琴定弦、调弦也相对繁琐，于是乐队中大筒子胡琴被二胡取代。但是大筒胡琴独特的音色，是梁山调系统戏曲区别其它戏曲的重要因素之一，其独特艺术品味是不容忽视、不可取代的。京胡是文艺工作者谭绍康在编排堂戏过程中加入，据他介绍京胡音色亮、透，可以和其它弦乐器、打击乐器一起构成有层次的声音整体。

武场乐器由谭文碧老人一人管理。他将大锣悬挂在竖放的板凳腿上，左手同时拿梆子、一面钹，右手拿梆子锤（同为大锣锤），并置的双腿上放另一面钹，小锣放在腿边，根据演奏需要随时变换乐器。谭文碧原是演皮影戏出生，这套乐器本是演皮影戏时的伴奏，后来渐渐用入到堂戏的武场伴奏中。

表 2

乐器使用情况					
编制	乐器名称	数量	形制	定弦、调	来源
文场	二胡	2(把)	标准形制	La－mi	琴行购买
	京胡	1(把)	标准形制	La－mi	琴行购买
武场	大锣	1(件)	直径:35cm 厚:3.5cm		祖辈流传
	小锣	1(件)	直径:15cm 厚:1.5cm		祖辈流传
	钹	1(件)	直径:27cm		祖辈流传
	梆子	1(件)	长:20cm 厚:1cm 梆锤长:13cm		祖辈流传

2. 剧本使用的变迁

《巴东堂戏》一书介绍堂戏剧本有 300 多个，有名称记载的约 50 个[①]。列表如下：

---

① 高源章、邓明旺、邓贵洪：《巴东堂戏》，国际文化出版公司，2001。

表 3

文献	剧目
《巴东堂戏》	《柳荫记》《梁祝》《劝夫》《芦林会》《阴阳告》《武大报喜》《土台赠银》《葛麻》
	《海棠花》《柜中缘》《寒夜赠衣》《金苟说书》《月下叹功》《李渊辞官》《战洪州》
	《沙陀搬兵》《辕门斩子》《雪山放羊》《水淹蓝桥》《三气周瑜》《南山耕田》《赶工》
	《点丹》《王麻子打妆》《丁癞子招亲》《借妻回门》《伐木送友》《天门阵》《打鸟》
	《满门贤》《拦路招亲》《兔娃子放牛》《苟头催粮》《青石梁》《鲍民磨媳》《楼台会》
	《补锅》《一把米》《堵缺口》《追书担》《迎风击浪》《打铜锣》《补皮鞋》《一元钱》
	《御河桥》《醉白楼》《试妻》《四郎探母》《骂坡回窑》《二堂释放》

笔者发现这些记载中有与恩施灯戏、鹤峰柳子戏同名的剧目。与《恩施灯戏》书中记载同名的有：《土台赠银》、《借亲回门》(巴：《借妻回门》)、《辕门斩子》、《雪山放羊》、《山伯访友》；与《鹤峰柳子戏》书中记载同名的有：《狗腿催粮》(巴：《苟头催粮》)、《土台赠银》、《御河桥》。

笔者在采风中统计到现存剧目 34 个。其中传统戏 22 个，现代戏 12 个包括儿童戏 3 个，详情如下表：

表 4

采风剧目统计表	
类 别	剧 目
传统戏 (22 个)	《山伯访友》《借妻回门》《送寒衣》《月圆花好》《麦里藏金》《二堂释放》 《四姐下凡》《王麻子打妆》(又称：《王二庚打妆》)《韩相子化斋》《孙宝》 《穆柯寨招亲》《鸿雁带书》《拦路招亲》《分山》《海棠花》《狗头儿催粮》 《劝夫》《土台赠银》《南桥会》《玉乐瓶》《考包公》《天仙配》
现代戏 (12 个)	《鹊桥会》《雷家院子》《神圣的一票》《瓜熟情缘》《小拜年》 《只生一个好》《小镇税事》《王老赶集》《收购站的风波》
	儿童戏(3 个)：《三场麦子一场打》《黄满意复学》《红太阳》

堂戏中的生活戏一直深受民众喜爱，现代戏的内容也遵循贴近人民生活的传统，或宣传利民政策、或反映群众当时当下生活、或应社会热点问题而创作。如《只生一个好》宣传“计划生育”政策，《小镇税事》宣传“税收政策”，《黄满意复学》宣传“普九政策”，《红太阳》宣传九年义务教育的“两免一补”政策，《三场麦子一场打》讲述香港回归的历史事件等。新编现代戏主要用于舞台演出，平时常演剧目仍以传统戏为主，主要有以下八个：《山伯访友》、《借妻回门》、《送寒衣》、《王麻子打妆》、

《海棠花》、《二堂释放》、《劝夫》、《四姐下凡》。

3. 传承方式的变迁

在传承方式上，虽然口传心授依然是主要的传承方式。但是，一方面由于文艺工作者的介入，有了整理的文字剧本，文献传承成为一种辅助传承方式。另一方面，一对一的师傅带徒弟式传授方式外，多了一对多的音乐课堂集体授课式传承。早期的业余传承方式中也增加了专业传承方式。这些都属于传承方式上的变迁。传承方式的改变也成为堂戏演出场地变化的一个重要因素。

4. 演出场地的变迁

早期的堂戏是在堂屋的桌子上演出，步法程式为一左二右三进四退的"踩堂步"，这也是早期堂戏又称"踩堂戏"的原因。（笔者2006年腊月前往重庆市巫山县采访时了解到，当地借用巴东堂戏演出队录制的巫山踩堂戏申遗片，依然采用"踩堂戏"这一名称。）踩堂步又叫"脚踩升子①底"，即艺人在桌面上第一步踩出左脚，第二步踩出右脚，第三步再踩左脚跟进，这时正踩到桌面上的另一只角，第四步猛然转身九十度换方向时，右脚向后退半步，然后按此步法程式继续踩。

后来随着上台艺人增加，演出场地由桌面转到地面稿荐之上，但是演出场地依然狭小。目前，一般的堂戏演出都在堂屋地面进行，较之以前场地有了很大的扩展，但演员、伴奏、观众都集中在堂屋中，可供演员使用的舞台依然有限。

堂戏老艺人王伯仁（1905— ）、杨友定（1914— ）、梅大秀（1918— ）、谭文全（1923— ）等证实，巴东民间曾有"老辈子时不准堂戏过河"的说法。过河就是过长江进县城。为什么不准？因为"专演乡僻男女秽亵之事，歌词俚鄙章节淫靡，曰梁山调……昔以伤风败俗，禁不入城市。"（清·范锴《蜀产吟·序》结集于嘉庆与道光年间）然而今天，作为非物质文化遗产、有特色的民间戏曲艺术，巴东堂戏被搬上了县春节晚会、民间艺术节的舞台，全县人民都可以通过电视观看堂戏演出。在国际旅游景点神农溪的罗坪游客接待中心也可见堂戏的身影，巴东堂戏作为地方特色文艺进行展演，向国内外游客展现当地文化。堂戏不仅可以过河，还能走出县城走出国门。

从桌面到稿荐到堂屋地面如今再到舞台，堂戏的演出场地越来越宽敞。从早年不敢过河的草台戏到如今受人瞩目的民间艺术，演出场地的变迁也从侧面反映了堂戏地位的提升。

结　　语

笔者通过实地田野调查，记录了21世纪之初巴东堂戏的生存现状，较之20世

① 升子：巴东当地盛粮食用的农用量器，倒置的立体梯形形状，上不封定。

纪80年代的堂戏，无论是唱腔、乐队、剧本、传承方式、演出场地都已发生了诸多方面的变迁。唱腔中融入皮影戏扣子板；乐队中大筒子胡琴被二胡替代，并加入京胡；反映现实题材的新编剧本增加，出现了儿童堂戏；传承方式在口传心授的基础上，增加了文献传承和一对多的音乐课堂式传承；演出场地从早期的桌面走向堂屋地面并延伸至舞台。巴东堂戏的传承与变迁从侧面反映了当代地方小戏的普遍生存状态。在社会急剧转型的今天，地方小戏更大意义上被作为一种地方特色文化由政府、文艺机关加以扶持、保护，国家出台的非物质文化遗产保护政策，从经济、政策上切实强化了扶持、保护力度。但其自身实际生存、发展状态并不令人乐观，类似于巴东堂戏中既是文艺工作者又是重要传承人的个体，对地方小戏的生存发展起着关键作用，从而造成地方小戏常常“命悬一线”，这样的生存状况提醒人们地方小戏的保护与发展还需要新思维、新措施、新力量。

(原载《黄钟》,2009年第2期)